Alejandra Pizarnik: Evolución de un Lenguaje Poético

Susana Haydu

Digitalización y Corrección: Tav

PREFACIO

Alejandra Pizarnik es de raza de poetas que vive y escribe en los límites de la vida, la razón y el lenguaje. No hay término satisfactorio para expresar ni lo que persiguen esos poetas, y ese mismo es el problema a que ellos se enfrentan.
Tan es así que en el momento de escribir estas palabras, siento ya rubor por su insuficiencia. Es como andar siempre vestido mal para la ocasión; de frac en la playa o de pantalones cortos en la ópera. La virtud del libro de Susana Haydu es que logra entallar impecablemente a esa figura fugitiva que fue Alejandra Pizarnik, tanto en su vida, como en razón, como en su lenguaje, sin convertir el comentario crítico en camisa de fuerza.
Susana Haydu, que casi de niña compartió la aventura literaria del grupo nucleado en torno a la revista Sur, que ha conocido de cerca a muchos de los escritores argentinos más importantes de los últimos treinta años, practica aquí el severo arte de contextualizar a Alejandra Pizarnik sin diluir su originalidad o banalizar su atormentada vida. Pero, sobre todo, sin permitirse establecer relaciones simplistas y torpes entre incidentes y textos. El resultado es el libro más convincente y exhaustivo sobre la poeta que selló el pacto entre vida y obra con su suicidio.
Libro exhaustivo pero que no agota sino conduce y hace necesaria la lectura de Pizarnik, que aplica bien aprendidos métodos de exégesis a sus textos pero que no impone interpretaciones; pero sobre todo libro que, por la mesurada elegancia de su estilo, respeta el compelente enigma que fue la poeta y que son y serán sus textos.
Roberto González Echevarría
julio de 1995
Hamden, CT

AGRADECIMIENTOS

Muchos han colaborado para que este trabajo fuera posible: las conversaciones que sostuve con tantos amigos, la crítica precisa de otros, fueron configurando y cambiando este texto. A todos ellos les agradezco hoy esa amistad.
Quiero reconocer el continuo apoyo de Manuel Durán, que fue mi director en una primera versión de este trabajo, presentado como tesis doctoral a Yale University. A Sylvia Molloy quiero agradecerle los escritos inéditos que generosamente me entregó y también la excelente lectura de partes del texto. A Roberto González Echevarría, su constante entusiasmo para que este trabajo se publicara; a Ana María Barrenechea, las cartas y datos que me proporcionó. Otros escritores y poetas amigos de Alejandra Pizarnik contribuyeron, entre ellos Anna Becciu, Olga Orozco, Monique Altschul, Edgardo Cozarinsky y Rafael Squirru.
Agradezco a la Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos su apoyo para realizar esta edición. Finalmente quisiera dejar constancia de mi gratitud a la "Frederick W. Hilles Publication Fund" de Yale University, cuya cooperación económica hizo posible esta publicación.

INTRODUCCIÓN

"Pocos seres he conocido tan plenos de fatalidad poética". Esta definición de Enrique Molina, al referirse a Alejandra Pizarnik, quizá explique la seducción que ejerce su poesía y la vigencia actual que tiene en las generaciones más jóvenes. Pizarnik llamó a sus poemas "pequeños fuegos para quien anduvo perdido en lo extraño". Esas iluminaciones súbitas que son su poesía trazan un itinerario, que fue esencialmente una búsqueda de absoluto en un mundo que se le presentaba caótico.

Fue una poeta de excepción; su personalidad y su escritura son únicas en nuestra literatura. Esta originalidad de Pizarnik hace que sea casi imposible ubicarla dentro de una corriente literaria particular. Si bien sus textos participan de muchas características que comparte con poetas netamente surrealistas, se aparta de ellos al querer componer poemas "terriblemente exactos" y al no entregarse enteramente a una escritura automática, o a una visión puramente onírica.

También observamos que, a pesar de estar dentro de la generación del 60, no comparte con este grupo la pasión por la política. Y tampoco trabaja una poesía de referentes externos: la ciudad, las calles, los hechos físicos, la realidad externa que la rodea. Pizarnik se vuelca al universo interior: la busca en profundidad del ser, de su centro cabal. Sigue a Gastón Bachelard, quien había escrito que "la inmensidad, en el aspecto íntimo, es una intensidad de ser". Y es la misma idea que expresa Roberto Juarroz, cuando en entrevista con Pizarnik dice que para más intensidad poética, se necesita más ser.[1]

Pizarnik también se imbrica en la tradición literaria femenina de diversas maneras, representa esa tradición y la apoya. En sus escritos hace referencias a poetas anteriores: Storni, Agustini, Mistral. Así, en *La Bucanera* dirá "Llámame Delmira, Gabriela, Alfonsina" es decir trasmuta su "yo" en el de estas escritoras de generaciones anteriores y se identifica con ellas al abrazar la causa feminista.[2] Es de notar que en sus poemas, la mayoría de las dedicatorias son a mujeres amigas. En una encuesta que realiza la revista *SUR*[3] a diversas escritoras, Pizarnik apoya una reforma social radical, que ayude y que beneficie a la mujer. Para ella, "los conflictos de la mujer no residen en un solo problema posible de señalar. La consigna sigue siendo: 'Changer la vie'". Antes había afirmado que la mujer debiera tener los mismos derechos que el hombre. Cita a Rimbaud, quien, en una carta a Paul Demeny, había afirmado:

Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme - jusqu'ici abominable - lui ayant donné son renvoi, elle sera poète, elle aussi! *La femme trouvera de l'inconnu* [...] Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses; nous les prendrons, nous les comprendrons.

Pizarnik quería, como quiso Alfonsina Storni, y también Victoria Ocampo, romper con esa tradición femenina de facilidad y sentimentalismo, donde los atributos de la mujer y de su poesía debían sólo participar de la ternura y de la abnegación, de la castidad y de la dulzura. Se une a la tradición de Alfonsina Storni y de Gabriela Mistral cuando se anima a presentarse como un "yo" violento, no convencional, extraño. Podemos aquí recordar el poema de Gabriela Mistral: "Una palabra", lleno de ansiedad y de violencia contenida. Citamos sólo la primera estrofa, aunque todo el poema debe leerse en conjunción con la idea de la palabra "poética" y su terrible peso, cargada de poder:

Yo tengo una palabra en la garganta
y no la suelto, y no me libro de ella
aunque me empuje su empellón de sangre.
Si la soltase, quema el pasto vivo,
sangra el cordero, hace caer al pájaro.

Los dos versos finales son aún más violentos. Mistral termina el poema aludiendo al deseo de romper esa palabra terrible que no dice, quitársela por fin de su cuerpo, "sin dejar de ella el cisco de una sílaba. O rompérmela así, como a la víbora que por mitad se parte con los dientes". Esta violencia del lenguaje, y este poder referido al lenguaje están en Pizarnik. Se presentará en su poesía como la loba, la poseída. Se describirá con violencia inusitada, querrá matarse, desaparecer. Dirá: "Ganas de aplastarme contra una pared, descuartizarme, ponerme una bomba". Y luego se define a sí misma, diciendo: "No soy más que una silenciosa, una huérfana sordomuda, hija de algo que se arrodilla y de alguien que cae".
Su obsesión con el lenguaje está también recorrida por la violencia: "Escribe hasta que te enredes en los hilos del lenguaje y caigas herida de muerte". Y se identifica con Rimbaud, en otra entrada de su diario del año 61: "Soñé con Rimbaud. 'Par litterature / J'ai perdu ma vie'". Es interesante notar que Rimbaud aparece mal citado, ya que había escrito "Par délicatesse / J'ai perdu ma vie". Pizarnik culpa a la literatura, a la cual hace responsable de su fracaso.[4]
Toda esta capacidad de violencia, la lleva a Pizarnik a avanzar en un terreno prohibido, al cual no habían accedido las mujeres poetas que la precedieron. En este aspecto se aparta de ellas, y hay una ruptura de esa tradición anterior, que vemos nítidamente en sus libros finales. Es la primera voz femenina liberada que se permite "decir" lo que las voces de otras poetas anteriores no pudieron expresar. Pizarnik explora un terreno literario que le había sido vedado hasta entonces a la escritura femenina: la crueldad, la violencia y la obscenidad. Como Rimbaud, se abandona intensamente a las sensaciones, y se anima a experimentar, a perderse, en un constante desafío a los límites.
Veremos que su concepción de lo poético se vio muy influida por las ideas de Maurice Blanchot y de Gastón Bachelard. Blanchot la lleva a sistematizar sus ideas sobre espacialización. Así Pizarnik declara: "Mi afición al silencio me lleva a unir en espíritu la poesía con la pintura; de allí que donde otros dirían instante privilegiado yo hable de espacio privilegiado".[5] También la lleva a seguir sin temor la exploración que se había iniciado con Mallarmé, a quien admiraba. Pizarnik emplea muchas veces las metáforas de Mallarmé. Cuando dice "yo me desplumo" pensamos en lo que Mallarmé escribía a Cazalis: "ma lutte terrible avec ce vieux et méchant *plumage*, terrassé, heuresement, Dieu".[6] Bachelard le señala el camino del ensueño, de la interacción profunda que existe entre todo lo creado, en cada objeto consigo mismo. Este amor a las correspondencias —y también a los opuestos en un mismo objeto— aflora en su literatura en sus espléndidas sinestesias y constantes oxímorons.
También es notable su concepción del poeta, como "persona" que se oculta en el lenguaje para afirmar su propia existencia: "Las palabras caen como el agua yo caigo. Toda la noche espero, que *mi* lenguaje logre configurarme".[7] Ella se refleja en sus palabras. Es la palabra como reflejo, la palabra que adquiere tal realidad, que le da existencia a ella. Pizarnik se existe en la palabra: verdadera imagen narcisística. En vez de su imagen dibujada, ve su imagen escrita. La autonomía del lenguaje la inventa, la dice, la configura. "L'obscurité des eaux", imagen similar a la imagen bíblica: a través de *un vidrio*, oscuramente, es decir: a través de un espejo. El yo lírico no se borra, no desaparece, sino que se funde con su lenguaje: "La luz del lenguaje me cubre como una música, imagen mordida por los perros del desconsuelo, y el invierno sube por mí, como la enamorada del muro".[8] La obsesión por la palabra, por encontrar esa palabra exacta que la configure, en suma, por *ser* su lenguaje, es una constante de su obra. Esta busca del absoluto en su sentido y en su expresión — su "sed de siempre"— la definen en su obra y su vida. Ya en su *Diario*, en 1960, había escrito: "Hubiera preferido cantar blues en cualquier sitio lleno de humo en vez de pasarme las noches de mi vida escarbando en el lenguaje como una loca".[9]

La crítica sobre Pizarnik —especialmente si tomamos en cuenta su casi mitificación por los poetas jóvenes— es escasa, y enfoca generalmente aspectos parciales de su obra. Nuestro propósito es estudiar la evolución de su lenguaje poético, y la coexistencia dentro de él, de sus dos voces más fuertes: la lírica y la paródica. Su voz lírica de los primeros textos, con su fuerte influencia romántica, se convierte en una voz surrealista, que participa de las características clásicas de este movimiento: el humor, el erotismo, los juegos verbales.
Pizarnik presenta tantas facetas y posibilidades de lectura, que crea automáticamente desacuerdo entre los críticos respecto a dónde situarla. Algunos ensayistas la colocan en la corriente surrealista argentina, junto a poetas como Olga Orozco y Enrique Molina. Para Graciela de Sola,[10] su surrealismo deriva en misticismo: "se interna con sus avances intuitivos en el silencio estremecedor que resuena en la creación". Creemos que es equivocado entroncar a Pizarnik dentro de una corriente mística, si bien es cierto que se interesó en sus últimos años, por la poesía de San Juan de la Cruz y los escritos de Miguel de Molinos. Es más lógico pensar que ese "misticismo" le falla, ya que nunca se resuelve en el encuentro con Dios, o la aceptación plena de su existencia.
Para Alfredo Roggiano,[11] Pizarnik pertenece a la familia de los Jean-Paul Richter, los Hölderlin y los Novalis, los Chatterton y los Blake. La ve como independiente de la visión surrealista, "que se había entregado a la oscura espontaneidad del sueño como procedimiento creador", y también como independizada de la composición invencionista, que con Raúl Gustavo Aguirre (1927-1985) y Roberto Juarroz (1925) había depositado a la poesía en un féretro abstracto, bajo el signo de la pura inteligencia lúcida. El intencionismo en sí, el creacionismo, que niega al referente son para Pizarnik formas vacías.
Para Roggiano se trata de una poesía ontológica: el acto poético es un acto de crear, es la posibilidad de ser. Es una ontología que se contempla como experiencia del abismo: una "mise en abîme" adonde la vida se salva, o se rescata, en la muerte: "El *rêveur* no admite el acto social, pero tampoco el religioso, como ocurre con el místico".
David Lagmanovich[12] considera que sus últimos textos "son confesionales y clarividentes, como ya escritos por una muerta". Y opina que hacia el final de su vida, su búsqueda era de índole personal y no poética. Sin embargo, y en desacuerdo con esta teoría, Robert DiAntonio cree que la amenaza que se cierne sobre su poesía, es nada más que un recurso poético, y actúa como paradigma para nuestra época. No es, en ningún caso, un acto de confesión lírica trasmutada en poesía.[13]
Por último podemos mencionar el excelente artículo de Francisco Lasarte, que la coloca más allá del surrealismo, ya que para Pizarnik, la atracción de "dejar que el poema se escriba como quiera escribirse" no le basta.
A diferencia de los surrealistas, quienes navegan ayudados por la corriente del lenguaje, ella se obstina en remontarse río arriba, en busca de un origen que la poesía no puede rendirle.[14]
En verdad, es mejor aceptar el propio testimonio de Pizarnik, quien, al declarar su admiración por Eliot, calificándolo de gran poeta, dice sin embargo que para nada ha influido este autor en su vida ni en su obra. Agrega que
existen otras voces, que se llaman Dostoyevski, Blake, Nerval, Baudelaire, Kierkegaard, Kafka, Artaud, etc., que para mí siempre dicen la justa verdad. Son voces y vidas subversivas, que en última instancia sólo conducen al caos y a la muerte.[15]
Quizás sea ésta la mejor definición de una poética de Pizarnik.
El juicio que Pizarnik hace de estos poetas, resultó profético aplicado a sí misma. Esa busca de la fusión sujeto-objeto, si bien la lleva hacia la plenitud buscada, la lleva también hacia el silencio. La dialéctica del lenguaje —silencio permea toda su última poesía. Ya en 1962, al hacer la presentación del poeta Ives Bonnefoy, a

quien admiraba profundamente, dice de él que es un poeta de lo irremediable: la muerte y el silencio.
Leerlo es encontrar la verdadera voz callada de las cosas, del mundo de fuera y del de dentro, es descubrir que el silencio no es la interrupción de la voz ni la ausencia de sonidos sino una zona iluminada, en la que el lenguaje dice sin decir, envuelve a las cosas como un guante, haciéndose a su mudez, a su inmovilidad. Deben ser imágenes dibujadas por una voz inaudible.[16]
Esta voz inaudible en la que cifraba su vida misma, no la ayuda hacia el final. La inutilidad del canto, del cantar, es obvia: "Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas: este canto me desmiente, me amordaza". Por esto Sylvia Molloy se refiere a Pizarnik al comentar este texto, como
the one who carries to the extreme, and stages in its starkest terms, a splintering of voice not infrequent in woman's texts. Mutilation distresses voice to the point of near extinction.[17]
Pero, afortunadamente, más allá del caos, de la locura, de la muerte, quedan sus poemas. Estos consiguen el milagro de que la palabra obre como un conjuro sutil. Para Olga Orozco, la poesía de Pizarnik "es un país cuyos materiales parecen extraídos de miniaturas de esmalte o de estampas iluminadas: hay fulgores de herbarios con plumajes orientales, brillos de epopeyas en poblaciones infantiles, reflejos de las heroínas que atraviesan los milagros [...] Y la palabra retiene la expresión más inasible, fija la permanencia de la fugacidad en esas pequeñas cárceles atmosféricas que pueblan su poesía".[18]
Es importante destacar que en ningún momento desciende su calidad poética. Hay rigor en su última poesía, y control del tema y de la forma. Nunca desciende al sentimentalismo o a la banalidad.
En una carta a Inés Malinow desde Paris, le escribe: "Sé que soy poeta y que haré poemas verdaderos, importantes, insustituibles, me preparo, me dirijo, me consumo y me destruyo".[19]
Es apropiado que esta introducción concluya con sus propias palabras. En ellas resume, proféticamente, y mejor que nadie, lo que sería su vida y su literatura.

NOTAS

1. Cf. Entrevista de Alejandra Pizarnik con Roberto Juarroz, *Zona Franca* IV 52 (1967): 10-13.
2. Otra de sus escritoras admiradas fue Leonora Carrington, quien había publicado ya mucha crítica feminista, y en carta a Monique Altschul del 1ro de mayo de 1969, le pide que la salude y la vea en su nombre. "Saluda a los Grandes, especialmente a Leonora Carrington, a quien hélas! no conozco personalmente [...]".
3. *SUR* 326-328 (Septiembre 1970-Junio 1971): 243.
4. Cf. su "Diario (1960-1961)" *Mito* VII 39-0 (Nov-Dic 1961- Enero-Feb 1962): 110-115.
5. En *Quince poetas*, selección y Prólogo de César Magrini (Buenos Aires: Centurión, 1963).
6. Julieta Gómez Paz, *Cuatro actitudes poéticas* (Buenos Aires: Conjunta editores, 1977) 14.
7. Alejandra Pizarnik, *El infierno musical* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1975) 47.
8. Pizarnik, "Los de lo oculto" 45.
9. Pizarnik, "Diario (1960-1961)" 115.
10. Cf. Graciela de Sola, "Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina", (Acerca de la obra de Alejandra Pizarnik) en *Cuadernos* 219 (1968): 545-553.
11. Cf. Alfredo Roggiano, "Alejandra Pizarnik: Persona y poesía", *Letras de buenos aires* (enero-marzo 1979): 54-56.

12. David Lagmanovich, "La poesía de Alejandra Pizarnik", *XVII Congreso del instituto internacional de literatura iberoamericana* (Madrid: Cultura Hispánica, 1978): 885-895.
13. Robert E. DiAntonio, "On Seeing Things Darkly in the Poetry of Alejandra Pizarnik", *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura* 2.2 (1987): 47-52.
14. Francisco Lasarte "Más allá del surrealismo. La poesía de Alejandra Pizarnik" *Revista Iberoamericana* 125 (1983): 877-887.
15. "Homenaje a T. S. Eliot", *El corno emplumado* 14 (1965): 89.
16. "Ives Bonnefoy, poeta de lo irremediable", *SUR* 278 (1962): 7.
17. Sylvia Molloy, *Women's Writing in Latin America* (Boulder: Westview Press, 1991)
18. Olga Orozco, "Viajera en la noche", *Testigo* 2 (1966).
19. Carta citada por Inés Malinow, *Poesía argentina contemporánea* 6 (Buenos Aires: 1981) 2838.
20. "Ives Bonnefoy, poeta de lo irremediable", *SUR* 278 (1962): 7.

CAPÍTULO I

PIZARNIK EN SU GENERACIÓN Y LA VIGENCIA ACTUAL DE SU OBRA

Hemos visto la dificultad de ubicar a Alejandra Pizarnik dentro de una escuela literaria o un grupo determinado. Su poesía, de matiz sumamente individual y hermético rechaza todo encasillamiento. Sabemos que por edad y ciertas similitudes tangenciales debemos colocarla dentro de la generación de los años sesenta. Sin embargo, desde la perspectiva de hoy, y también desde este análisis que hemos emprendido, Pizarnik surge como una verdadera precursora de la poesía actual. Los nuevos poetas, aquellos que se acercan a los cuarenta años, ven en Pizarnik "a la viajera alucinada" que marcó nuevos rumbos, y que revela en su poesía características que la unen a la generación de los años ochenta. Si bien estas dos generaciones concuerdan en la gran efervescencia poética, en las numerosas revistas, en su surgimiento luego de épocas de opresión intelectual, las disidencias respecto del enfoque en ambos grupos son amplias. Pizarnik se adelantó a su época de diversas formas: esto es lo que lleva a esta generación a sentirse tan cerca de ella y también a practicar una lectura que puede explorar sus temas más genuinos. Veremos primero su ubicación dentro de la enorme producción literaria de los años sesenta, y luego los rasgos principales que la ubican dentro de la producción actual.
Un buen estudio del concepto de generación, válido para adaptarlo a nuestra tentativa, es el de Emir Rodríguez Monegal, en su libro *José E. Rodó en el novecientos*, donde el autor rastrea el concepto de generación a través de varios críticos claves, como Julius Petersen, E. Ermatinger, José Ortega y Gasset, y Julián Marías. Para Monegal como para Ortega, la más plena realidad histórica es llevada por hombres que están en dos etapas distintas de la vida, cada una de 15 años: de 30 a 45 etapa de creación o gestación polémica. De 45 a 60, etapa de predominio y mando. Siempre hay dos generaciones actuando al mismo tiempo, con plenitud de actuación, sobre los mismos temas, y en torno a las mismas cosas, pero con distinto índice de edad, y por ello, con distinto sentido.[1]
Esta misma idea de ciclos que comprenden quince años es retomada por Julián Marías en *El método histórico de las generaciones*[2] donde también cita a Ortega:
El sistema de vigencias en que la forma de la vida humana consiste, dura un período que casi coincide con los quince años. Una generación es una zona de quince años, durante la cual una cierta forma de vida fue vigente [...] La afinidad entre los miembros de una generación no procede tanto de ellos como de verse obligados a vivir en un mundo que tiene una forma determinada y única.
De allí también, que exista una coincidencia de predilecciones y rechazos de orden estético y temático con ciertos escritores —u obras— que atestiguan la existencia de elementos en común. Justamente, hacia el año 60, surgen en Buenos Aires una serie de jóvenes poetas que confirman los presupuestos generacionales citados hasta aquí y veremos que ya se ha definido al grupo que integraba Alejandra Pizarnik como una generación. Ciertos críticos argentinos han reducido el ciclo de 15 años a l0. Es el caso de Arturo Cambours Ocampo[3] y Antonio Requeni.[4] Más tarde, otros escritores se unieron a esta opinión, entre otros César Fernández Moreno y Francisco Tomat-Guido. Por fin, el poeta Horacio Salas publica el libro *Generación poética del 60*[5] donde recoge documentos de la época adelantados en diversas revistas, para apoyar su punto de vista. En su estudio preliminar habla con detalles del clima de aquellos años, de quiénes eran las fraternidades, los mitos del momento locales e importados, las promesas de grandes escritores. Hoy, estos nombres se confirman, algunos consagrados en la literatura argentina o mundial:

Estábamos descubriendo a J. P. Sartre, a Albert Camus, a los poetas españoles de la posguerra: Celaya, Otero, Hierro, a Paul Éluard, a Roberto Arlt, a Raúl González Tuñon, a Jorge Luis Borges, y casi, casi, recitábamos de memoria a Ernesto Sábato [...] la mayoría de nosotros andaba alrededor de los veinte años, algunos teníamos una sólida formación en ciertos clásicos políticos y desconfiábamos de la cultura oficial, los suplementos dominicales y la capilla de la revista SUR, a la que juzgábamos ajena a los problemas nacionales, aunque no nos preocupábamos demasiado por criticarla. Pensábamos que solo se podía escribir con la prosa de Borges y nos aprendíamos de memoria cada uno de sus textos.[6]
Es importante destacar que, a fines del año 55, comienza en Buenos Aires una verdadera renovación, lenta al principio, pero que se desarrolla cada vez con más envergadura. Es un auténtico renacer a nivel político y cultural. Influye, en este clima de compromiso, el triunfo de la revolución cubana de Fidel Castro en 1959, y su visita a la Argentina, a fines de ese mismo año. Es una visita triunfal y que conmociona el ámbito universitario. Es un momento en que la Universidad está dirigida por Risieri Frondizi y su grupo, todos intelectuales de izquierda y que vuelven a Buenos Aires luego de la revolución de 1955 trayendo la experiencia y el equipaje intelectual que les había dado los años pasados en Estados Unidos, enseñando en diferentes universidades. Llegan a crear un nuevo clima intelectual. Los estudiantes ven terminar una época, y se lanzan con pasión renovada a asimilar las ideas que los expresen. Se agrupan en torno al grupo de Risieri Frondizi, Gino Germani y José Luis Romero, y abrazan el código del escritor políticamente comprometido.
También es 1960 un año clave, porque entonces aparecen varias nuevas revistas literarias, que nuclean a los escritores jóvenes. Expresan ideas nuevas, y muchas son revistas eminentemente polémicas, que se oponen a las ideas sustentadas por los escritores más conocidos de generaciones anteriores. Inician disputas, y sus manifiestos muestran las diferencias de orientación estética y política con la generación anterior. Abelardo Castillo resume bien la época y sus revistas en el Prefacio al primer número de *El Ornitorrinco*[7] y dice:
Hacia 1960, o, para ser rigurosamente inexactos más o menos a partir de la caída del primer peronismo, se produjo en el país un fenómeno cultural que dio origen a casi todo lo que se llamó 'La nueva literatura argentina'. Fueron los años del surgimiento de la generación anterior a la mía: David Viñas, Dalmiro Sáenz, Marco Denevi, Beatriz Guido, Bernardo Verbitsky, lanzados por los entonces prestigiosos concursos de Kraft, Losada, Emecé —generación opuesta a 'la intelligentsia' tradicional. Pero el verdadero origen del movimiento cultural fue la múltiple aparición de las revistas literarias. Poetas, narradores, ensayistas y críticos cuyas edades oscilan hoy entre los 30 y los 50 años, se formaron en publicaciones como *Contorno*, *Polémica*, *Poesía Buenos Aires*, *Gaceta Literaria*, *El Grillo de Papel*, *Eco Contemporáneo*, *Ensayo Cultural*, *Barrilete*, alguna otra ilustre que deliberadamente olvido, y muchas más (Taya, Setecientos Monos, El Lagrimal Trifurca) diseminadas por todo el país.
Alejandra Pizarnik también se inició colaborando en casi todas estas revistas. Por ejemplo, Miguel Grinberg y su grupo, que integraron, entre otros, Gregorio Kohon, Alejandro Vignati y Juan Carlos Kreimer, nucleados todos alrededor de la revista *Eco Contemporáneo*, admiraban la nueva literatura norteamericana, eran seguidores de la "beat generation", fanáticos de Henry Miller, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, y del entonces casi desconocido Witold Gombrovicz, que vivía en Buenos Aires, y era autor de una novela excepcional, *Ferdidurke*, cuya traducción al español yacía olvidada en los depósitos de librerías. Fueron jóvenes iracundos, que se llamaron a sí mismos generación de los "mufados". En esencia, definían la Mufa como "la conciencia de estar vegetando, y malogrando capacidad y energía creadora. Imposibilidad de salir de ese estado de desperdicio. Son iracundos contra un mundo consumado que les ha escamoteado lo mejor. Parecen

viejos que están de vuelta de todo, y son jóvenes que no quieren caer en la trampa de un mal sutil que mañana le susurra las coartadas pertinentes que aseguran su unívoca complacencia".[8]
En una línea también de iracundia, expresó su inconformismo Eduardo Romano, en el primer número de *Agua Viva* donde dice: "Apuntaremos nuestros enormes cañones en el meollo mismo de esta civilización cristiano-occidental, que volará con su acostumbrado olor a carne podrida" y luego agrega "Nada, he ahí la palabra, la experiencia reveladora de nuestro existir que hará abortar de pronto a nuestras acicaladas burguesas de Florida y Santa Fe y orinar interrumpidamente a nuestros ministros plenipotenciarios, con lo cual habremos roto relaciones con todo excepto con nosotros mismos".[9] En el No. 2 de *Agua Viva* se asegura con énfasis: "Asolaremos las razas inferiores, es decir todas —o sea que arriaremos la palabra humana como a una categoría desierta, refugio de los hipócritas cotidianos. Cambiaremos esta faz nauseabunda del mundo y seremos los héroes que no han creado nada, pero que todo lo han destruido".[10]
No nos sorprende que *Eco Contemporáneo* y *Agua Viva* se acercaran para realizar tareas en común. Este tipo de manifiesto, si bien honesto, bien intencionado, asombra. En el año 60, la idea de arrasar con todo y contra todo, era bien conocida. La actitud que postulan estos jóvenes demoledores ya había sido asumida, desde comienzos del siglo, por los grupos de vanguardia y eran conocidos en Argentina los manifiestos del futurismo y del dadaísmo, tanto como los de André Breton, que ya contenían estas ideas. Además de estos vínculos implícitos, se conectan con la tradición de los marginados y los malditos. La vieja familia de insurrectos y subversivos formada por Baudelaire, Poe, Lautréamont, Rimbaud, Breton, Dalí, Éluard, Artaud, reverdece en estos jóvenes. En los dos números que publicó la revista aparecen poesías de Alejandra Pizarnik, junto a textos de Ramiro de Casasbellas, Luisa Pasamanik, Susana Thénon y Juan Carlos Martelli.
También en *El Grillo de Papel* aparecen cuatro poesías de Alejandra Pizarnik. Es una revista dirigida por Abelardo Castillo, Arnoldo Lieberman, Oscar Castelo y Victor García. Es una publicación que cierra luego de seis números, pero reaparece bajo otro nombre. Se trata ahora de *El Escarabajo de Oro*, que consigue continuar su publicación hasta Mayo-Junio 1968; y allí aparecen textos de Beatriz Guido, Carlos Astrada, Augusto Roa Bastos y otros.
Hoy en la Cultura, que publica Pedro Orgambide —desde 1961 hasta 1966— resume el programa de estos escritores nacidos todos por los años 30. Dice así: "Valoran a Borges sin compartir su actitud lúdica en lo estético ni su postura reaccionaria en lo político; respetan a Martínez Estrada pero niegan los elementos de su nebulosa sociología; redescubren a Arlt, a Quiroga, a Payró, en la medida en que estos hombres reflejaron los hechos probables de un ayer todavía cercano [...] Los hombres nacidos en el 30, los que eran chicos durante la guerra de España, y apenas muchachos durante la irrupción de peronismo, tuvieron que hacer su propia experiencia rompiendo con los moldes del liberalismo en los que fueron educados".[11] La generación del 60 es un grupo políticamente de izquierda y comprometido con los problemas de la época, pero donde no existió el nihilismo y la voluntad de destrucción total que hemos notado en los casos de *Agua Viva* y *Eco Contemporáneo*, que también se incluyen en la así denominada izquierda política.
Fueron éstas las principales revistas polémicas de la década del 60, pero hubo otras en las que el tono fue primordialmente literario. En éstas hay ausencia de pasión por lo político y lo social, se centran mayormente en problemas estéticos. Entre 1960 y 1961 aparecen numerosas revistas, casi siempre de vida efímera. Entre ellas *Airón, El Arpa de Pasto*, y también *Cero*, que reúne en su número de Agosto 1967 una serie de textos de escritores surrealistas. Se incluyeron allí traducciones de Artaud, Arp, Breton, Char, Desnos, Eluard, Michaux y Prévert. Este número es, además, un homenaje al poeta y pintor surrealista Juan Battle Planas. Es

importante señalar este hecho, por la gran influencia que tuvo el surrealismo y, en especial, Juan Battle Planas en la obra de Alejandra Pizarnik.
La revista *Testigo*, dirigida por Sigfrido Radaelli, también trae el texto completo de *La condesa sangrienta* de Pizarnik en su primer número,[12] junto a colaboraciones de Anderson Imbert, Córdova Iturburu, Carlos Mastronardi y otros. No se trata, por lo tanto, de una revista que nucleé a un grupo exclusivamente joven. Por último podemos mencionar a *Poesía = Poesía*, dirigida por Roberto Juarroz, donde también aparecen poesías de Alejandra Pizarnik.
Este es apenas un somero examen de la vastísima producción literaria que aparece en innumerables revistas de la década del sesenta. Es importante repetir que no todas fueron combatidas, no todas pusieron énfasis en la actitud política del escritor. Incluso, a lo largo de esa década, muchos escritores suavizaron sus ataques, y maduraron su visión estética. Abelardo Castillo, por ejemplo, que fuera enemigo virulento de Borges, sostuvo más tarde que la generación del sesenta en la Argentina fue la primera en aceptar que
un hombre, políticamente ubicado, como Borges, en la vereda de enfrente, puede ser, al mismo tiempo, un escritor genial, y que no toda persona bien intencionada políticamente es por ese sólo motivo un buen creador. A un poeta, si es auténticamente revolucionario, le sirve más la poesía de Oliverio Girondo, que rompió con todos los esquemas verbales, que mucho rimador ideológicamente inobjetable que ande por ahí.
Algo típico a las generaciones con antecedentes fecundos como la polémica Boedo/Florida, es la cuestión *estética* vs. *ideología*, y los límites se confunden. En el caso de Oliverio Girondo, sus posiciones nacionalistas no se cruzan en nada con su obra más importante, *En la masmédula*, volcada totalmente hacia el lenguaje.
Por último, queremos resaltar que entre las características más notables de este grupo sesentista está el hecho de que su poesía entronca con las corrientes herederas del surrealismo —desatendidas en la Argentina hasta el año 50, cuando aparece *Poesía Buenos Aires*.[13] Precisamente es en esa revista,[14] dónde aparece por primera vez una poesía firmada por Flora Alejandra Pizarnik titulada "La enamorada", y que luego fue recogida en su libro *La tierra más ajena*. También debemos señalar la gran influencia de ciertos poetas como César Vallejo y Oliverio Girondo, este último considerado por algunos críticos como el antecedente más genuino del sesenta, dentro de la línea surrealista.[15] Esto es válido, si tomamos en cuenta que muchos escritores del grupo sesentista, entre ellos, precisamente Alejandra Pizarnik, se caracterizaron por preocupaciones de orden formal de la poesía, la abolición no sólo de la rima sino también de los metros regulares, de mayúsculas y de signos de puntuación. Y aparece también una preocupación crítica con el lenguaje bajo forma metalinguística, donde observamos la gran influencia de Mallarmé.
El poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade influyó en ellos, pero con una poesía de otra índole, de cuño realista, y casi prosaica. Muchos poetas toman versos de Homero Manzi y Enrique Santos Discépolo, el gran autor de letras de tango, como epígrafes para sus poemas. Uno de los más conocidos es Eduardo Romano, que afirma preferir citar a Discépolo que a Robert Desnos. Es decir, que hay claramente dos líneas de poesía dentro de la generación del sesenta. Una, que sí se ocupa de planteos estéticos, y que recibe toda la influencia de los poetas surrealistas, y otra, que toca problemas sociales y aboga por el compromiso político del escritor. Esto es un fenómeno que se repite en todo Sudamérica. Las pugnas polarizadas ya existían en Buenos Aires desde los grupos Martín Fierro-Boedo, del año 22, y continúan en las divergencias de enfoque que encontramos en los escritores del sesenta. En el caso de América Latina las pugnas que se establecen se agravan por el hecho de que optar, en el caso de los escritores sesentistas, por Michaux, Pavese, etc., implicaba para muchos una forma de dar la espalda a

nuestra tierra, e implicaba también una forma de desarraigo. De allí la insistencia de temas de ciudad: el tango, el río, en el grupo más comprometido con lo social. En este clima de fervor, de renacimiento cultural, empieza a escribir Alejandra Pizarnik. Participó y fue amiga de grupos de izquierda, publicando en revistas de esa tendencia, *Agua Viva*, *Eco Contemporáneo*; pero también se relacionó con el grupo *SUR*, donde publica la mayoría de sus poemas, y donde conoce a los escritores más importantes de generaciones anteriores. Así, surge la amistad que mantendrá con Enrique Molina, Olga Orozco, Silvina Ocampo y otros. Si bien, por su edad, hay que ubicarla en la generación del sesenta, tuvo gran intercambio con sus contemporáneos de otras generaciones, y fue muy influída por ellos. Como aclara Ortega al hacer una distinción clásica entre lo contemporáneo y lo coetáneo:
Todos somos contemporáneos, vivimos en el mismo tiempo y atmósfera —en el mismo mundo— pero contribuimos a formarlo en forma diferente. Sólo se coincide con los coetáneos. Los contemporáneos no son coetáneos: urge distinguir entre coetaneidad y contemporaneidad. Alojados en un mismo tiempo externo y cronológico, conviven tres tiempos vitales distintos. Cada generación, pues, no actúa sola, sino en presencia de otras, contra otras.[16]
También es importante estudiar su literatura con un criterio sincrónico en la diacronía, ya que aparecerán analogías notables con autores muy anteriores a su época, como George Trakl y Lautréamont. La influencia es obvia a nivel estilístico o morfológico.[17] Las entradas de su diario[18] de 1967 y 1968 indican su constante preocupación estilística, tratando de encontrar un modelo para su prosa y prosa poética. Octavio Paz, Cortázar, Borges, Rulfo son admirados, pero no la satisfacen: "¿Quién, en español, ha logrado la finísima simplicidad de Nerval?"[19]
En el caso de Alejandra Pizarnik se realiza en las hondas amistades que sostuvo con la generación inmediatamente anterior a la suya: con Raúl Gustavo Aguirre, Antonio Requeni, Graciela de Sola, Rubén Vela. Dos críticos argentinos importantes, Guillermo Ara y Graciela de Sola, colocan a Alejandra Pizarnik dentro de una línea poética puramente surrealista. Ara considera una actitud poética metafísica o gnoseológica, donde coloca a Alberto Girri y Roberto Juarroz —para no citar sino a dos de los más conocidos poetas contemporáneos— y otra línea, la surrealista, donde incluye nombres como los de Basilio Uribe, Francisco Urondo, y naturalmente Alejandra Pizarnik. Afirma Ara: "Puede estimarse que en estos poetas la creación se explica por sí misma, brota de una necesidad inescrutable y en todo casi desentendida de lo que no sea una problemática del lenguaje, o del silencio, como se plantea en Octavio Paz".[20] Para Ara, Alejandra Pizarnik es onírica,
con un modo caudaloso y fascinante de atropellar las leyes lógicas y la sustentación de la realidad. Comunica una relación extraña con el mundo, representado en signos de pesadilla, con imágenes de tenebrosas alusiones.[21]
Para Ara, la creación poética, en el caso de Alejandra Pizarnik, "se encuadra dentro de la tradición de los platónicos 'poseídos' propia del irracionalismo inventivo de los surrealistas [...]".[22]
Por su parte, Graciela de Sola, en su conocido ensayo *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, sitúa a Alejandra Pizarnik dentro del grupo pos-surrealista haciendo coincidir la temática surrealista con la preocupación formal del lenguaje.
Otros poetas de más reciente aparición en el panorama literario se inscriben también de una u otra manera en esta actitud. Poemas de Romilio Ribero, Luis Massa, Aldo Rinaldi, Alfredo Andrés —entre otros— evidencian cierta apertura lingüística, vuelcos sorpresivos y alógicos, registro de sueños y premoniciones, exaltación del sexo, rebeldía ante la vida acostumbrada, rasgos que, si no son patrimonio exclusivo de los surrealistas han sido subrayados por éstos de manera incisiva y persistente.[23]
Queremos notar que, dentro del grupo surrealista argentino, es evidente que Enrique Molina, entre todos, tuvo gran influencia sobre Alejandra Pizarnik "No sólo

por su mágica transferencia de lo real, sino porque construye realidades más allá de toda realidad, y porque propicia un retorno al lenguaje".[24] Es indudable, además, que, si Alejandra Pizarnik escribió ensayos sobre André Breton, Antonin Artaud, etc, es por la gran fascinación que ejercieron sobre ella los escritores surrealistas, que conoció directa o indirectamente, a través de la generación surrealista argentina y de su estancia en París, a principios de la década del sesenta.
A partir de su muerte en 1972, la figura de Alejandra Pizarnik ha ascendido a ocupar un lugar de privilegio para las generaciones más jóvenes. Ya se la ubica con el grupo de mujeres más célebres de América como Frida Kahlo, y con las poetas suicidas de Estados Unidos, como Sylvia Plath y Ann Sexton. Constituyen, todas ellas, el símbolo de la mujer feminista, marginada, que sólo se reconoce en todo su talento luego de su muerte. El caso de Alejandra Pizarnik se inscribe con más fuerza aún en esta tradición, por su condición de lesbiana, de "demoníaca" —como calificó a sus últimos textos González Lanuza— y, por lo tanto, diferente, provocativa y procaz. Esta enorme mitificación ha tenido, como consecuencia, la profunda admiración de poetas de las generaciones siguientes, que ven en ella el símbolo de la poeta-mártir, de la busca de una poesía sin concesiones, de una pureza esencial.
Pero, además del mito, que es externo a su poesía, mi propuesta sería que hay otras razones puramente literarias, que explican que su vigencia haya continuado desde su muerte hasta hoy. Además de la influencia surrealista, la poesía de Alejandra Pizarnik entronca con la tradición romántica, en especial con aquella representada por Novalis y Trakl. En Buenos Aires hubo, a partir de la década del setenta un resurgimiento neorromántico que Jorge Santiago Perednik describe muy bien en el prólogo de *Nueva poesía argentina (1976-1983)*[25] como a una poética que ubica al poeta fuera del mundo y hace de sus circunstancias la soledad y el aislamiento. Son amplias las similitudes que los poetas de este grupo presentan con Alejandra Pizarnik, específicamente en el tratamiento de la noche, la soledad, la muerte y el fracaso, y la posición del poeta frente a su mundo. Se puede decir entonces que Pizarnik fue no sólo una precursora para estas generaciones de poetas, sino que trascendió con su lirismo y su rigor poético las limitaciones de su generación.

NOTAS

1. Emir Rodríguez Monegal, *José E. Rodó en el novecientos* (Montevideo: Número, 1950).
2. Julián Marías, *El método histórico de las generaciones* 4ta ed. (Madrid: Revista Occidente, 1967) 77.
3. Arturo Cambours Ocampo, *El problema de las generaciones literarias* (Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1963).
4. Antonio Requeni, "Sobre una nueva promoción poética", *Vuelo* (Mayo 1963).
5. Horacio Salas, *La generación poética del 60* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1975).
6. Salas 11.
7. "Muerte y resurreción de las revistas literarias o 6 aproximaciones para armar un ornitorrinco", *El Ornitorrinco* 1 (Oct-Nov 1977): 2.
8. Alberto Castillo, *El Ornitorrinco* 2.
9. La afirmación de Romano es un eco de la desgastada polémica "Boedo/Florida", volcado ahora hacía las vanguardias y que reconfirma el concepto generacional. Citado por Lafleur, *Las revistas literarias argentinas 1893-1967* (Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1962): 87.
10. *Agua Viva* 11.2 (1960): 2.
11. Pedro Orgambide, *Hoy en la cultura*, citado por Lafleur 209.

12. *Testigo* 1 (1966).
13. En el No. 19 de *Poesía Buenos Aires* aparecen textos surrealistas de Rimbaud, Char, Éluard, en traducción al español. También se publicó a Ménard, Michaux, Reverdy, Francisco Urondo y Rubén Vela.
14. Invierno 1956, 2da época, No. 23, 77.
15. "En la generación de Martín Fierro existe un maestro, Oliverio Girondo, que podría figurar como el antecesor más genuino del sesenta. Hay poetas de cuarenta, inclusive, que se acercan o prefiguran a los iracundos de hoy [...] Sobre una nueva promoción poética", Antonio Requeni, *Vuelo* 59 (Mayo 1963).
16. Citado por Julián Marías en *El método histórico de las generaciones* (Madrid: Revista de Occidente, 1967) 79.
17. A un criterio generacional cronológico y ambiental —diacrónico, se ha opuesto el criterio sincrónico de la literatura, ya que muchos críticos recelan de las agrupaciones por escuelas o poéticas. Son estas versiones antípodas de la literatura. Para teoría de la poética sincrónica, hemos utilizado textos de Eliot: *Tradition and the Individual Talent*, Borges: *Kafka y sus precursores*, y Haroldo de Campos: *Texto e historía a operacão do texto* (São Paulo: Editora Perspectiva, 1976).
18. Compilación de F. Graziano, en *Semblanza* (México: Fondo de Cultura Económica, 1992) 277, 282.
19. Graziano 278.
20. Guillermo Ara, *Suma de poesía argentina (1538-1968)*; crítica y antología (Buenos Aires: Ed. Guadalupe, 1970) 160-162.
21. Guillermo Ara. 160-162.
22. Guillermo Ara. 160-162.
23. Graciela de Sola, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina* (Buenos Aires: Culturales Argentinas, 1967) 104.
24. de Sola 18.
25. Jorge Santiago Perednik, *Nueva poesía argentina (1976-1983)* (Buenos Aires: Ediciones Calle Abajo, 1992).

CAPÍTULO II

BIOGRAFÍA POÉTICA

Toda literatura es autobiográfica, finalmente.
Todo es poético en cuanto nos confiesa un
destino, en cuanto nos da una vislumbre de él
—Jorge Luis Borges

Hacia el final de su vida, Pizarnik declara que su ideal sería hacer poesía con cada minuto de su diario vivir:
Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.[1]
La poesía era para ella "un destino, no una carrera". Es la misma idea de Octavio Paz y otros surrealistas, cuando afirma en *Las Peras del Olmo:* "El arte no es un espejo en el que nos contemplamos, sino un destino en el que nos realizamos". En este capítulo trazaremos someramente su biografía poética. Para esto nos hemos basado en sus textos, en conversaciones que hemos sostenido con amigos íntimos, como Olga Orozco, Sylvia Molloy, Ana Becciú y Ana M. Barrenechea, y también en la correspondencia que nos facilitaron.
Nace en Buenos Aires en 1936. Sabemos por documentos que sus padres fueron emigrantes rusos, de ascendencia judía, y que vivieron en la parte sur de Buenos Aires, en un barrio de burguesía media. El desarraigo de Pizarnik, provocado por esta falta especial de raíces nacionales y locales, se relaciona con el sentimiento de exilio que recorre sus poemas y que no la abandonó jamás. La infancia de Alejandra Pizarnik podemos imaginarla como triste. Recreada en sus poemas y en sus cuentos, surge como una época solitaria, con la imagen de una niña introvertida, y llena ya de fantasías y terrores. Uno de sus relatos en prosa, *El viento feroz*, esclarece su biografía poética:
Andrea [¿Alejandra?] gustaba de narrarlo con la intención de exorcizar su misterio, creyendo ingenuamente que su horror oculto se gastaría con el uso frecuente. Pero no. Estaba intacto y virgen como cuando sucedió por vez primera. Ella tenía cuatro años. Estaba con sus padres en el teatro esperando el momento de la función. Cuando se apagaron las luces su cuerpecito vibró convulso como cuando se introduce por un segundo el dedo en el toma corriente. Un bicho monstruoso, un alacrán bebedor de sangre se había remontado a su ser e inauguraba un proceso de devastación que jamás finalizaría.
Esta imagen la repetirá en un poema de *Las aventuras perdidas,*[2] donde dice:

Mi infancia sólo comprende
al viento feroz
que me aventó al frío.

Y en el mismo libro vuelve a referirse a su infancia en "El Despertar"[3] cuando escribe:

Recuerdo mi niñez
Cuando yo era una anciana
Las flores morían en mis manos
recuerdo las negras mañanas de sol
cuando era niña.[4]
Este doble concepto de niñez anciana, desencantada, y su terrible manera de enfrentarse cada día al sol negro, serán reiterativos de su poesía y devendrán uno

de sus temas obsesivos: el de la oscuridad, la noche. Hasta el fin, Alejandra Pizarnik jugará con la paradoja y el oxímoron.
En el año 1954 ingresa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y un año más tarde publica su primer libro de poesías, *La tierra más ajena.*[5] Más tarde rechazará este libro y preferirá olvidarlo. Pero interesa el epígrafe que lleva de Rimbaud, que ya muestra la influencia de este autor en su poesía, y también el sentimiento de melancolía y de finitud, temas recurrentes que trabajará hasta el final de su vida:

¡Ah! El infinito egoísmo de la adolescencia,
el optimismo estudioso: cuán lleno de flores
estaba el mundo ese verano,
los aires y las formas muriendo.[6]

Ese año abandona la carrera de Letras y comienza a estudiar pintura, con Juan Battle Planas, quien contribuyó a la evolución de sus conceptos sobre poesía,[7] y a su modo tratar la distribución del texto sobre la página en blanco, como una forma, un dibujo.
En 1956, publica *La última inocencia*[8] dedicado a León Ostrov, su analista de muchos años y de quién, según testimonios, estuvo enamorada.[9] La temática de desesperación del libro está constantemente presente. En el poema "Noche" cita en el epígrafe a Gérard de Nerval, a quien admiraba:

Quoi, toujours? entre moi
sans cesse et le bonheur.

Por entonces ya está muy relacionada con poetas contemporáneos suyos como Rubén Vela, a quien dedica el poema "Siempre" y Clara Silva, casada con Alberto zum Felde, a la que dedica, "A la espera de la oscuridad".
En 1958 publica *Las aventuras perdidas*,[10] que lleva una ilustración de Paul Klee, quien fue con Hyeronimus Bosch su pintor favorito: Muestra a una muchacha con una pluma de pavo real en las manos, en un paso de baile.
El poema "La jaula" aparece dedicado nuevamente a Rubén Vela y lleva un epígrafe de Georg Trakl, poeta alemán que será uno de sus predilectos, y a quien cita en conversación con Martha Isabel Moia, en una entrevista publicada en *La Nación* de Buenos Aires, en 1972. El epígrafe del poema dice así:

Sobre negros peñascos se precipita,
embriagada de muerte,
la ardiente enamorada del viento.

Por esta época inicia su amistad con Olga Orozco, que durará hasta su muerte. A ella dedica su poema "Tiempo" del mismo libro. Otro poema, "Exilio", está dedicado al poeta Raúl Gustavo Aguirre. En este libro ya aparece explícitamente una temática que desarrollará más tarde hasta la exasperación: la noche como realización y la luz como negación de vida.

Tal vez la noche sea la vida y el sol
la muerte.

El poema dedicado a León Ostrov "La jaula" ya marca una época de gran depresión y dolor personal. Sólo citamos el final:
Señor
la jaula se ha vuelto pájaro
Y ha devorado mis esperanzas

Señor
la jaula se ha vuelto pájaro
Qué haré con el miedo.

El mejor documento de la vida de Alejandra Pizarnik por esos años, lo da el poema que cierra el libro, intitulado "Mucho más allá":

Quisiera hablar de la vida
Pues esto es la vida
este aullido, este clavarse las uñas
en el pecho, este arrancarse
la cabellera a puñados, este escupirse
a los propios ojos, sólo por decir,
sólo por ver si se puede decir:
es que soy yo? verdad que sí?

Su mundo es generalmente amargo. Una vida definida como un dolor vehemente, una absoluta desesperación. Para Olga Orozco, su pesimismo de esos años tiene que ver con sus fracasos amorosos, y la muerte del poeta colombiano Jorge Gaitán Durán, por quien sintió un enamoramiento profundo.[11]
Estos tres libros que hemos mencionado forman una verdadera trilogía de lo que podríamos llamar su primera época, por la coincidencia de rasgos y enfoques. Son los años en que se relaciona con las revistas de vanguardia que hemos mencionado, y con los grupos universitarios reformistas. Cursando Filosofía y Letras conoce a escritores de su generación, a sus coetáneos, como Susana Thénon, Eduardo Romano, y Horacio Salas. También a otros escritores que serán luego reconocidos como generación del sesenta. Y a escritores del grupo *SUR*, como José Bianco, Alberto Girri, y H. A. Murena.
Termina así una primera etapa de aprendizaje y se cierra el ciclo —que podríamos llamar nacional— de Alejandra Pizarnik. Estamos así colocados al inicio de su segunda etapa —la etapa de París— que dura cuatro años, de 1960 a 1964, y que la lanza a un escenario internacional, a nuevas perspectivas y a una maduración personal, que hará que pertenezcan a esta época la mayor parte de sus poemas antológicos. Es en París donde conoce a Octavio Paz y a Julio Cortázar, amistades que continúa hasta su muerte. Es interesante que Pizarnik repita —dentro de su generación— la misma vivencia que tuvieron tantos poetas de generaciones anteriores —su viaje a París como Meca, como centro de cultura, como experiencia necesaria y fundamental a su carrera. Es el caso de Vicente Huidobro, de Oliverio Girondo, del mismo Julio Cortázar. En París desarrolla una actividad múltiple: es redactora de la revista *Cuadernos del congreso por la libertad de la cultura*, pertenece al comité de colaboradores extranjeros de *Les Lettres Nouvelles*, y conoce a escritores de la importancia de Yves Bonnefoy, André Pieyre de Mandiargues y Henri Michaux. Su pasión por París durará hasta su muerte. En carta a Juan Liscano[12] reconoce que escribe y trabaja mejor en París:
Estoy haciendo lo posible —es decir, lo imposible— por volver a París. Allí, a pesar del desamparo externo, soy más feliz. Quiero decir: puedo escribir con más libertad. (Esto es tan complejo y tan indecible).
Irse a París le fue fácil; es más: representó una liberación de su ambiente; de su propia patria.[13] Octavio Paz escribirá por entonces el prólogo a un nuevo libro suyo, *Árbol de Diana*.[14] Lee ávidamente. En carta a Ana María Barrenechea, fechada en París, a 10 de Diciembre de 1962, le comenta los críticos importantes del momento:

No sé si anotaste los nombres de los críticos literarios franceses que creo importantes (!) Jean Pierre Richard (su ensayo ya famoso, sobre Mallarmé fue su tesis de doctorado en la Sorbonne). (Editions du Seuil) Se habla mucho también del

método empleado por François Germain en *L'imagination d'Alfred de Vigny* (Editions Librairie José Corti) Otro libro: el de Weber, Gallimard, *Ensayo sobre la génesis de la obra poética* (esencialmente psicoanalítico). Te recomiendo, también, el *Rimbaud par lui-même* d'Yves Bonnefoy.[15] Nada más por hoy.[16]

También allí comenta el proyecto de Maurice Nadeau de preparar un número de *Les lettres nouvelles*, dedicado a la literatura fantástica en América Latina. Es una época también de gran pobreza económica: apenas si sobrevive con lo que gana. En esta misma carta a Ana María Barrenechea, cuenta de su temor constante a quedar sin empleo o sin dinero, pero siempre con humor:

Me fui del horrible empleo. Ahora busco otro. Se ruega considerar que enviar esta carta me privará de un almuerzo. Mentalmente me siento libre y contenta pero digestivamente vacía y melancólica. No hablemos más del asunto: no es de pobres tratar de la pobreza.

Se interesa por los problemas del lenguaje en relación a la poesía y la filología. En carta sin fecha, comenta a Ana María Barrenechea

no sé si te dije que una de las revistas más interesantes es *Critique*, exclusivamente de crítica literaria, estética, filosófica, etc [...] Es en ella donde se toma el pulso a la crítica francesa contemporánea —casi siempre fenomenológica, neopsicoanalítica y bastante anti-existencialista en el sentido sartreano. (Dios me libre).

Es en este año que conoce a Aurora y Julio Cortázar, con quien continuará una gran amistad hasta su muerte.
Otra carta, ya del año 63, reitera el tema de la pobreza, pero se muestra siempre entusiasta intelectualmente. La poesía forma parte de su estilo tan íntimamente, que aparece en todas sus cartas en frases como éstas:
Aquí se nos viene la primavera, los paseos en el parque, por los barrios lejanos y miserables en donde se leen como notas las persianas de las casas viejísimas, como si la calle cantara.
La última carta tiene un tono casi eufórico, aún cuando hace referencia a sus problemas económicos: "Yo ando mejor que nunca. Escribo, publico en las revistas de aquí, —y— lamentablemente, trabajo en sitios infames para ganarme el duro pan de cada noche".
En *Árbol de Diana* (1962) aparecen poemas dedicados a Laure Bataillon, hija de Marcel y excelente traductora, Ester Singer, y Enrique Molina. Este último poeta, escribirá una reseña a este libro, que aparece publicada en *Cuadernos de congreso por la libertad de la cultura* (No. 9, París). No sólo está en constante contacto con la intelectualidad francesa; también publica en *SUR* varios poemas durante 1963. Y colabora en otras revistas durante esta década: *Nouvelle Revue Française*, *Tiempo presente*, *Mito*, *Zona franca*, *Mundo nuevo*, *Papeles de Son Armandans*.
En el año 1965 regresa a Buenos Aires y aparece un nuevo libro, *Los trabajos y las noches*.[17] Con esta obra obtiene el Primer Premio Municipal. Corresponde a su época de plenitud, y son poemas escritos, en su mayoría, en París. Tanto en *Árbol de Diana* como en *Los trabajos y las noches* hay poemas de esperanza, de certeza, como el poema 27 de *Árbol de Diana*: "un golpe de alba en las flores / me abandona ebria de nada y de luz lila / ebria de inmovilidad y de certeza". El libro está recorrido por una luminosidad que no volverá a lograr nunca más. Encontramos palabras que crean campos semánticos que aluden a la luz: alba, paraíso, llama, estrella, iluminada, son frecuentes, y nos transmiten un resplandor particular.

En *Los trabajos y las noches* ya hay desesperanza; son poemas de gran intensidad, y de gran rigor. Con este libro obtiene el premio Fondo Nacional de las Artes, y el Primer Premio de la Municipalidad de Buenos Aires. En "Cuarto solo" aparece nuevamente el tema de las fisuras, las desgarraduras, formando rostros, manos, clepsidras. Es el inicio de sus obsesiones y delirios, pero no se harán evidentes hasta la última etapa de su obra. El exilio, la alienación que comienza a sentir cada vez con mayor frecuencia, aparece en un poema de este volumen:

Los que llegan no me encuentran,
los que espero no existen.

Enrique Pezzoni, en su ensayo sobre este libro,[18] dice que el exiliado logra en el poema una forma de comunión, pero que su Unión Mística es con su propia soledad. Creemos que la soledad de Pizarnik no era con ella misma, era una soledad frente al mundo, era una incapacidad para la comunicación real. Es también una soledad salvadora, que le permite abrigarse con palabras, en oposición a la soledad real, aterradora, de un mundo hostil y externo. El poema es entonces ilusión y compañía, o, por lo menos, ilusión de ser esto para ella. Aquí debemos subrayar que la realidad externa nunca le sirvió de apoyo.
Sus tendencias obsesivas se agudizan hacia el final de su vida. Sobreviene una etapa de marcada melancolía, y la sombra de la locura desquició sus últimos años. Aparecen entonces sus libros: *Extracción de la piedra de locura* (1968), y *El infierno musical* (1971). Ya todas, o casi todas las imágenes de estos libros son de desgarramiento y de alienación. Es un período de intensa depresión. En el poema "En la otra Madrugada" dice "Escucho grises, densas voces en el antiguo lugar del corazón". Es en el año 1970 cuando sufre su primer gran depresión y casi no publica. En *El infierno musical* ya hay imágenes de principio de locura: "Risas en el interior de las paredes". También en este volumen, en un poema titulado "En un ejemplar de *Les Chants de Maldoror*" aparece explícita la idea del suicidio: "triste como sí misma / hermosa como el suicidio" El suicidio está descrito en su obra con placer, como si el suicidio —el no ser— fuese un triunfo. El tono de *El infierno musical* —infierno de la palabra— es de profundo pesimismo y sumamente inquietante. Se hace evidente la disociación de la personalidad de Pizarnik, las múltiples personalidades y las diferentes voces que la atormentan: "Ya no puedo hablar con mi voz, sino con mis voces". Este volumen termina en un tono de desesperanza, en una serie de preguntas ansiosas y desesperadas, "Cuándo dejaremos de huir? Cuándo ocurrirá todo esto? Dónde? Cómo? Cuánto? Por qué? Para quién?"
Cuando se publica *La condesa sangrienta* (1965) en la revista *Testigo* su interés por el sadismo y la fascinación que ejercía sobre ella, ya eran evidentes. Es también de esa época su interés por la obscenidad. E. Cozarinsky, contestando a mis preguntas sobre Alejandra Pizarnik, me escribe desde París:
En su último tiempo Alejandra estaba muy interesada en la obscenidad. Yo no podía seguirla en su delirio y la dejé de ver unos dos años o un año y medio antes de su muerte. Una de las últimas veces que hablamos por teléfono fue una de sus habituales llamadas a las tres o cuatro de la mañana, cuando estaba haciendo una pausa en su trabajo y tomaba su té de la tarde, digamos. Recuerdo que estaba haciendo una lista alterada del comité de redacción de *Sur*. Desgraciadamente he olvidado casi todos los juegos de palabras, salvo 'No me gonzález el lanuza', que repetía con su voz grave y sus acentos más salaces.
El gusto por lo perverso y lo grotesco es claro, como veremos en nuestro análisis. También aflora veladamente su lesbianismo.[19] Otro párrafo del libro nos elucida su concepto de melancolía, relacionado con la locura:
Pero por un instante, sea por una música salvaje o alguna droga o el acto sexual en su máxima violencia, el ritmo lentísimo del melancólico no sólo llega a acordarse

con el mundo externo, sino que lo sobrepasa con una desmesura indeciblemente dichosa; y el yo vibra animado por energías delirantes.
Sabemos por testimonios privados que solía escuchar música de rock, puesta a todo volumen, durante horas enteras, y que se apasionó por Janis Joplin, la cantante de rock americana que se suicida en 1970, y a quien dedica un poema, que se publica en *Zona franca*, y que luego incorpora a su libro.
Por esta época sus cartas comienzan a ser incoherentes. Sabemos, por documentos de varios amigos, que termina sus días viviendo en un mundo de tinieblas: Rechazaba la luz, y vivía de noche.[20] Sale del hospital, luego de una estadía de cinco meses en Enero de 1972, y en una carta a Juan Liscano se advierte su desequilibrio: "En Buenos Aires no aceptan que una poeta *tan pura* tenga necesidades. Oh, que se vayan a la mierda". En otra carta a Liscano fechada el 12 de Febrero de 1972 dice:

estoy mejor, pero sigo con fiebre. No es feo pero te ruego perdonarme algunos delirios inextricables que se me deslicen (o no). Ando algo animal de tanto yacer en el hospital (me hacían besar la cruz), esa imposición me daba rabia; ergo, la chupaba y la lamía curioso: a pocos pasos de la muerte, la muerte es viva, vívida y vibrante y todos los Paul Claudel y Henri Troyat (por citar a dos gordos) parecen un chiste.

Ya en 1962, había escrito en su "Diario íntimo" publicado en *Mito*, "El misterio más grande de mi vida: ¿Por qué no me suicido? Es en vano alegar mi pereza, mi miedo, mi futilidad. Quizás debido a esto, todas las noches me parece haber olvidado algo". Esta búsqueda del poema como única realidad, existencia hecha real sólo por la poesía, llega, como a Van Gogh, como a Artaud, a destruirla. Julio Cortázar resume bien el precio de esa búsqueda en el poema que dedica a la muerte de Alejandra:

Puesto que el Hades no existe, seguramente estás allí,
último hotel, último sueño,
pasajera obstinada de la ausencia.
Sin equipaje ni papeles,
dando por óbolo un cuaderno
o un lápiz de color.
-Acéptalos, barquero: nadie pagó más caro
el ingreso a los Grandes Transparentes
al jardín donde Alicia la esperaba.[21]

La misma concepción aparece en Olga Orozco al decir:

allí está tu jardín
en el fondo de todo hay un jardín
Talita cumi.
"Pavana para una infanta difunta"

Cortázar y Orozco no fueron los únicos poetas que sintieron hondamente la muerte de Pizarnik. Una prueba más de la admiración que provocaba su obra es la serie de homenajes a su muerte. Desde Juan Gelman y Raúl Gustavo Aguirre hasta poetas de las nuevas promociones como Federico Moreyra y Alicia Bello dejaron testimonio de su pena en poemas publicados en diarios y revistas. Hemos elegido los más significativos y los hemos incorporado en nuestra sección de testimonios, porque esclarecen diversas facetas y preocupaciones de Pizarnik.
La obsesión central de Pizarnik fue el problema del lenguaje. "Creo que la única morada posible para el poeta es la palabra".[22] Pero más adelante llega a pensar que sólo puede trabajar con alusiones, con aproximaciones, pero no con palabras. Se

puede expresar sólo lo obvio, nunca lo esencial, que es, para ella, indecible.[23] Es interesante notar que Borges, en conversación con C. Fernández Moreno, dice que Lugones, que era esencialmente "verbal" —al igual que Pizarnik— se mató cuando comprendió —por fin— que la realidad es incomunicable y atroz.[24] En sucesivas cartas a Juan Liscano hablando de su poesía[25] Pizarnik se refiere a su lucha "cuerpo a cuerpo" con el poema, como si uno y otro fueran una misma cosa que debiera fundirse para alcanzar sentido y trascendencia: transformar la vida misma en poesía. Su amada frase de Rimbaud: "la rebelión es mirar una rosa hasta pulverizarse los ojos" expresa esa fusión donde ya no hay diferencias entre contemplador y contemplado.
Quiso lograr una poesía sin estridencias, donde cada palabra estuviera medida exactamente a lo que trataba de expresar y se ajustara —también como un guante — a su deseo. Su busca del lenguaje exacto y el riesgo que entrañaba esa busca la expresa bien Olga Orozco, en el poema ya citado: "Pavana para una infanta difunta"

te probabas lenguajes como ácidos,
como tentáculos,
como lazos en manos del estrangulador.

Al final de su vida, la coherencia de su obra queda interrumpida y se reduce a un casi caos sintáctico, donde se rompen las secuencias lógicas y las estructuras del lenguaje. La pérdida de la palabra, de su paraíso particular, implica la desfunción de Pizarnik. Es su entrada en el silencio, que refleja bien uno de sus últimos poemas:

a H. M.
estoy con pavura
hame sobrevenido lo que
más temía.
No estoy en dificultad:
estoy en no poder más.
No abandoné el vacío y el
desierto.
vivo en peligro.
tu canto no me ayuda
cada vez más tenazas,
más miedos,
más sombras negras.[26]

Alejandra Pizarnik se libera, en su poesía y su vida, cuando elige el suicidio como salida de elección. Ella misma había afirmado en un ensayo sobre Antonin Artaud,[27] al citar a Hölderlin, que la poesía era un juego peligroso y que contaba ya con sus víctimas: el suicidio del mismo Artaud, el silencio de Rimbaud, el sufrimiento de Baudelaire. Para Pizarnik poesía y vida se identificaban. Como aseguraba de estos poetas, todos tenían en común el haber querido anular la distancia que la sociedad obliga a establecer entre vida y poesía. Pero la fusión de ambas —la fusión sujeto-objeto— si bien lleva a la plenitud buscada, lleva también al silencio. Ya no hay necesidad alguna de aludir, de expresar: todo es.
Enrique Molina, que tanto y tan bien la conocía, escribió sobre ella que "no tenía salvación: no había aprendido a mentirse, a resignarse, a olvidar".[28]
Su vida termina en un abandonarse inerte y regresivo. Se suicida el 25 de septiembre de 1972. En uno de sus más bellos hallazgos, expresa su andar hacia esa muerte, mitificada en "princesa", uno de sus "dobles" que más amaba:

Camina silenciosa hacia la profundidad
la hija de los reyes.[29]

NOTAS

1. Marta I. Moia, "Algunas claves", *La Nación* 2 de Noviembre, 1973.
2. Alejandra Pizarnik, *Las aventuras perdidas* (Buenos Aires: Altamar, 1956) 21.
3. Pizarnik, "El despertar" 27.
4. El subrayado es mío, para notar el uso continuo de oxímorons, característica que mantiene hasta el final de su vida.
5. Pizarnick, *La tierra más ajena* (Buenos Aires: Botella al Mar 1955).
6. Pizarnik, "Las flores morían en mis manos", *Las aventuras perdidas* (Buenos Aires: Altamar, 1958) 27.
7. Cf. García Martínez, *Battle Planas y el surrealismo* (Buenos Aires: Ed. Culturales, 1962).
8. Pizarnik, *La última inocencia* (Buenos Aires: Poesía Buenos Aires, 1956).
9. Conversación con Olga Orozco, en Buenos Aires (julio de 1975).
10. Pizarnik, *Las aventuras perdidas*.
11. En mi conversación con la madre de Alejandra Pizarnik, ésta me confirmó esa pasión, y me dijo que, a su parecer, Alejandra nunca se recuperó de su muerte.
12. En *Zona franca* 3, (primera quincena de Oct. 1964).
13. En carta a Monique Altschul, de 1969, vuelve a referirse a París, como "su patria secreta".
14. Octavio Paz, *Árbol de Diana* (SUR: 1962).
15. Rimbaud par lui-même, *d'Yves Bonnefoy* (du Seuil).
16. Atención de A. M. Barrenechea. Carta inédita. Ver apéndice B.
17. Alejandra Pizarnik, *Los trabajos y las noches* (Buenos Aires: SUR, 1965).
18. Enrique Pezzoni, *La poesía como destino* (SUR: Nov-Dic 1965) 101-104.
19. Ver lectura de S. Molloy sobre este texto. "From Sapho to Baffo" (New York: M.L.A, Dic. 1992).
20. Conversaciones con Olga Orozco y Edgardo Cozarinsky en Buenos Aires, julio de 1975.
21. "Desquicio" No.4 (1972). Sabemos por distintos testimonios —su madre, Olga Orozco, Ana Becciú, que desde su infancia se apasionó por coleccionar lápices de colores que regalaba a sus amigos.
22. Citado por Martha I. Moia, "Algunas claves", *La Nación* 11 de Febrero, 1973.
23. Marta Moia.
24. *La realidad y los papeles* (España: Aguilar, 1967) 605.
25. *Zona franca* II 16 (1972).
26. Alejandra Pizarnik, "Te hablo", *Textos de sombra y últimos poemas* 86.
27. Alejandra Pizarnik, "El verbo encarnado", *SUR* 294 (1965): 35-39.
28. Citado por David Vogelman, quien habló de su muerte en relación con su poesía, en audición especial por Radio Nacional, en un panel que integraron Girri, Pezzoni y H. A. Murena.
29. Alejandra Pizarnik, "Presencia de Sombra", *Textos de sombra y últimos poemas*

CAPÍTULO III

PRIMEROS TEXTOS

Una lectura detenida de los tres primeros libros de Alejandra Pizarnik: *La tierra más ajena* (1955), *La última inocencia* (1956), y *Las aventuras perdidas* (1958) permitirá conocer mejor su iniciación poética, y definir su etapa de aprendizaje. Ella

misma juzgó olvidables estos libros; con seguridad el primero. Y sólo recogió en su Antología[1] dos o tres poemas de cada uno. Pero son libros importantes para trazar la evolución de su poética, pues ya apuntan a la temática y al estilo que luego irá desarrollando.
Ante todo observamos las dos corrientes que recorren estos tres textos: la influencia del romanticismo alemán y la vigencia del surrealismo francés. Sabemos que en toda esta generación influyó el libro de Albert Beguin, *L'âme romantique et le rêve*, que fue sin duda, de lectura obligatoria para toda la generación del sesenta. Por otra parte, el surrealismo francés, que había sido fundamental en las vanguardias, siguió su trayectoria en poetas argentinos notables, especialmente aquellos que se nucleaban en torno a Aldo Pelllegrini, como Enrique Molina Y Olga Orozco, quienes a su vez gravitaron en toda la poesía de Pizarnik.
Estos tres libros cierran el primer ciclo de su poesía y la colocan en el umbral de su segunda etapa, la etapa de París, que le abre nuevas perspectivas y la lleva a una nueva madurez.

La tierra más ajena

El primer libro de Alejandra Pizarnik, *La tierra más ajena*,[2] es sólo un ejercicio poético. Apenas si apunta aquí el talento evidente que reflejan los libros que le suceden. Quizá lo más interesante sea la falta de puntuación que caracteriza al libro, siguiendo la tradición de los poetas surrealistas como René Char y también los "beat poets" como Allen Ginsberg, que tuvieron gran influencia en el clima poético de entonces en Buenos Aires. Pero la elección de palabras la coloca en una tradición netamente romántica.

Soles de *nenúfares ardientes*
desconectan mi futura sombra
la sombra del sol tritura
la esfinge de mi *estrella*
las promesas se coagulan
frente al signo de *estrellas estranguladas*
¡Brilla ausencia de mi estrella!

Pizarnik oscila entre un romanticismo desatado, manifiesto en la elección de palabras: nenúfares, estrellas, sol y sombra, y una poesía casi prosaica, donde los objetos cotidianos se convierten en referentes externos precisos. Es también una poesía menos lírica que la poesía posterior: es precisa y clara, nombra objetos de la vida cotidiana en un plano diario, casi antipoético:

Trenzas sujetan mi anochecer
de caspa y agua colonia
creación sincera en surco capilar

Aún encontramos el enamoramiento del poeta ante su propia obra. La dicha de la creación personal, el sentido de posesión de una idea original, única:

Leyendo propios poemas
penas impresas, trascendencias cotidianas
sonrisa orgullosa
equívoco perdonado
es mío, es mío, es mío!!

También la sensualidad del cuerpo, la contemplación y el análisis minucioso de sus diversas partes, el descubrimiento y exploración de su ser físico, la llevan a decir:

límite en dedo gordo de pie cansado y
pelo lavado en rizosa cabellera
no importa:
es mío, es mío, es mío!!

En otro poema "Vagar en lo opaco" aparece la fragmentación de parte de su cuerpo: toma la pupila como eje central, y nos da once definiciones de su pupila, parte de sus ojos, es decir: la fragmentación dentro de la fragmentación, en la misma línea de Storni quien también utilizó fragmentos de su cuerpo en diversos poemas para representarse. Estos fragmentos permiten, por extensión, una pluralidad de lecturas. Se explora así también el texto del poema y en este particular caso, la pupila es definida en diversas formas que no tocan para nada lo erótico. Como sugiere Sylvia Molloy, esta nueva actitud de autodefiniciones fragmentadas puede interpretarse como una desmitificación de las partes del cuerpo femenino descritas por poetas modernistas.[3]
Llama la atención la intensidad, acentuada por los dos signos de admiración. Poetiza objetos externos y mecánicos con minuciosidad. Al igual que Sylvia Plath en muchas de sus poesías, Alejandra Pizarnik parece centrar su atención en una realidad concreta, que luego irá desapareciendo paulatinamente, hasta llegar a decir: "Ya no soy más que un adentro".[4]
Hay un referente corporal y urbano. En este libro habla de automóviles; homenaje al futurismo y a la importancia de la máquina:

miraba los coches en arreglo
sin sus vestiduras metafísicas
las partes delanteras semejaban
calaveras recién estrenadas

Y también el lenguaje directo y descriptivo de una relación personal, donde el juego de palabras entre "besos" y "vasos" sugiere toda una química de los cuerpos.

dos copas amarillas, dos gargantas raspadas
dos besos comunicantes de la visión de
una existencia a otra existencia.

Por último, las dedicatorias, a veces pueriles y hasta infantiles, como la del poema V, dedicado "al conejito que se comía las uñas", nos introducen en un mundo todavía muy joven, en una visión que aún guarda alegría y esperanza. Esta ambivalencia de Pizarnik, sólo existe en esta primera etapa de su obra. Su "lado oscuro" prevalece en su poesía posterior. En este primer tomo hay sólo una nostalgia de la muerte y del suicidio pero expresada en tono netamente romántico, como su proyección en "la solitaria" que pasea por un puerto:

Si. Hundirse una noche en las calles del puerto
Caminar, caminar [...]
Si. Sola. Siempre sola [...]
Si. Tirar el ancla. Si. Muy junto a ese
barco gigante de rayas rojas y blancas y
verdes [...] irse, y no volver

La idea de partir, desaparecer en un barco para siempre, será recurrente en toda su poesía posterior. Reaparece aún en títulos de este libro de poemas: "Irme en un barco negro" (35).
Otro poema titulado "Ajedrez", muestra el inicio de su posterior obsesión con la palabra en una línea clave: quisiera ser "masa lingüística"; la idea de trasmutarse en lenguaje, del poema como cuerpo, de un verdadero cruce de la función emotiva con la función metalinguística ya está privilegiada aquí. Es un verso indicial, trampolín hacia la poesía posterior.
Por último, de este libro es rescatable el epígrafe que lleva de Rimbaud, porque expresa, en su extrema concisión, dos polos que en Pizarnik se repiten: la coexistencia de la belleza con su fragilidad y su muerte.

Ah! El infinito egoísmo de la adolescencia,
el optimismo estudioso: cuán lleno de flores
estaba el mundo ese verano! Los
aires y las formas muriendo [...]

La última inocencia

Este segundo libro de Pizarnik, publicado un año más tarde, en 1956, deja de lado los errores más graves del comienzo de su aprendizaje, y logra una mayor cohesión en su temática y en su estilo. Comienza con una declaración del significado que el quehacer poético reviste para la autora: su propia salvación por la poesía.
El credo poético de Alejandra Pizarnik ya está contenido en el primer poema de *La última inocencia*,[5] "Salvación". Es un poema que implica, esencialmente, la resurrección en el despertar a la poesía, la salvación por la palabra. En una serie de imágenes sucesivas recrea la "caída", el "horror a la civilización" y la entrada al mundo del ensueño, representado por la noche, que para ella aparecerá siempre como amiga, como benefactora, y como espacio que le permitirá llegar al ensueño, a la fantasía. Esta pasión por la noche y sus cualidades mágicas la entronca con todo el romanticismo alemán, en especial su admirado Novalis. Y también trae reminiscencias del "Himno a la noche", de Hölderlin.

Salvación
Se fuga la isla
Y la muchacha vuelve a escalar el viento
y a descubrir la muerte del pájaro profeta
Ahora
es el fuego sometido
Ahora
es la carne
la hoja
la piedra
perdidos en la fuente del tormento
como el navegante en el horror de la civilización
que purifica la caída de la noche
Ahora
la muchacha halla la máscara del infinito
y rompe el muro de la poesía.
En la primera estrofa, la isla es metáfora de refugio. Constituye, geográficamente, su mundo. Pero al desaparecer aquélla, la muchacha es arrastrada por el viento, que tendrá, siempre, en la obra de Alejandra Pizarnik, connotación de destrucción. El pájaro profeta, ave fénix, y transmutación de su yo poético, es ceniza. Esa muerte aparece metaforizada en las tres líneas siguientes: el mundo, representado

en la carne, la hoja, la piedra, ha quedado reducido a cenizas. El navegante es ella misma, en otra transmutación poética, recorriendo "el horror de la civilización"; la civilización que se hace tolerable, porque se atenúa, a la caída de la noche.
Es notable el instinto poético con el cual Pizarnik elige los elementos precisos de la destrucción del mundo. Bachelard[6] dice que el lenguaje poético expresa la continua tensión dentro de una misma sustancia. Por eso, los objetos que ofrecen más posibilidades a la poesía son los que encarnan una dialéctica de opuestos: una piedra, una flor, un pájaro. Dentro de su pequeñez contienen todas las posibilidades de expansión. Así, la tierra, en Pizarnik, aparecerá representada en metonimias del mundo animal, vegetal y mineral, reducidas a "la carne, la hoja, la piedra". Como apunta Bachelard, la tierra se ve siempre como diferentes sustancias, y su diversidad se expresa con sustantivos. Cada poeta será, finalmente, fiel a su ensueño básico: las imágenes materiales de su escritura se convierten en el lenguaje mismo de sus deseos, sus miedos, sus memorias. En Alejandra Pizarnik se cumplen, y en especial en este poema, los criterios para juzgar toda poesía: el poder de ofrecer sugestiones cada vez más ricas en cada lectura.
Los últimos tres versos resuelven la tensión interna, y llegamos a la ecuación fundamental de su obra: la máscara es al infinito, lo que el muro es a la poesía. La equivalencia queda establecida:
Máscara-Infinito
Muro-Poesía
Tenemos dos sintagmas paralelos y equivalentes: el infinito, la inmortalidad está en la poesía. El infinito escondido detrás de la máscara, es la poesía misma, detrás de su muro. La salvación está en romper el muro, dejar la máscara. En oposición a una imagen de sí misma, realizada en el mundo concreto, vital, que se desmorona sin ninguna realidad, Pizarnik descubre el rostro secreto que le estaba vedado: la salvación por la poesía.
El fuego sometido, la ceniza, larga metáfora de la muerte y resurrección por la palabra, nos lleva a la identificación del infinito con la poesía.
Cabe aún otra posibilidad de lectura: el poema puede interpretarse como una declaración del significado interior que el quehacer poético reviste para Alejandra Pizarnik. En los dos últimos versos encontramos una suerte de arte poética o manifestación de principios. En primer lugar, la idea de "hallar la máscara del infinito", a partir de esa caída a que aluden los versos precedentes, marca una ambigüedad esencial que ha de señalar toda su creación; por un lado, parece decirnos que sólo cayendo se toma conciencia del infinito; por otro, que esa conciencia lo es de algo falso, según lo connota la palabra máscara. Así, sus poemas serán, a la vez, intentos de fusión con la verdadera realidad y crítica de ese intento por saberlo aparencial, imposible. En segundo término, se establece claramente, como lugar desde el cual surge el poema, aquella ribera del ser contaminada por la muerte; en consecuencia, muerte y poesía estarían unidas en su origen. Pero esa poesía será el intento de transcender la muerte de la cual surge, y por ende, se establecerá una doble dialéctica entre vida/poesía y muerte/poesía. Finalmente, la idea de la poesía como muro —repetida numerosas veces en su obra— vuelve a crear un espacio de ambigüedad en el origen mismo de aquella, pues sería lo que al mismo tiempo aísla al ser y lo proyecta en su trascendencia. Hay, en consecuencia, una continua dialéctica entre la noción del ejercicio poético como salvación, y como manifestación extrema de la muerte. Entre ambas nociones se debatirá Pizarnik a lo largo de su obra, ya proclamando la sacralidad mítica de la palabra o su poder conjuratorio del horror:

Y cuando es de noche, siempre,
una tribu de palabras mutiladas
busca asilo en mi garganta
para que no canten ellos,

los funestos, los dueños del silencio.[7]
Escribo contra el miedo. Contra el viento
con garras que se aloja en mi respiración.[8]

Ya declarando su carácter de ceremonia mortal, su filiación subterránea con el aniquilamiento:

Hablo del lugar donde se hacen los cuerpos poéticos
Y en ese lugar la muerte está sentada.

Podemos señalar la coincidencia de la imagen poética en que se concretan las fuerzas del lenguaje —"las damas solitarias vestidas de rojo"— con la imagen utilizada para describir a la muerte en el poema: "El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos".[9] Aquí también está determinada la naturaleza bivalente de lo poético, ya que el lugar del amor será, al mismo tiempo, el lugar donde se hacen los cuerpos poéticos, el lugar del nacimiento y el lugar de la muerte.
El tema de la muerte y del suicidio se intensifican en este libro:

Palabra de ángel bullente
los días se suicidan

En esta etapa de su obra, continúa una verdadera dialéctica de oposiciones. El epígrafe —que es siempre conciencia del poeta— nos revela esa dialéctica en su poema "Noche". Está tomado de Gérard de Nerval:[10] "Quoi, toujours, entre moi sans cesse et le bonheur". Hay constante oposición entre la posibilidad de felicidad presentida:

Pudiera ser tan feliz esta noche
y la realidad que se le opone:
Pero hay algo que rompe la piel
una ciega furia
que corre por mis venas.

En el poema "La de los ojos abiertos" dice:

quiero saberme viva
no quiero hablar de la muerte
ni de sus extrañas manos.

Pero en "La última inocencia", explícita la resolución de elegir el momento de su muerte:

no más formar fila para morir
Y el final del poema es una incitación a cumplir con su destino último: la muerte entendida como viaje.
¡Pero arremete, viajera!
Partir es la idea central de este poema que da título al libro. La partida, a veces la huida, son constantes en su poesía. Es también, "la viajera", como Gabriela Mistral, que también elige ese doble metaforizado:

Partir
en cuerpo y alma
partir
Partir
deshacerse de las miradas

piedras opresoras
que duermen en la garganta
He de partir
no más inercia bajo el sol
no más sangre anonadada
no más formar fila para morir
He de partir
Pero arremete ¡viajera!

Esta dialéctica de vida/muerte recorre el libro como un trasfondo que resurgirá en muchos versos. La connotación de la vida como un viaje que el poeta puede interrumpir cuando lo juzga necesario, es otra metáfora extendida —que nos revela su miedo, su soledad, su desamparo. En "Balada de la piedra que llora":

la muerte se muere de risa pero la vida
se muere de llanto pero la muerte pero la vida
pero nada nada nada

Hay un debatir constante entre los dos polos muerte/vida, en el cual es la muerte la que triunfa al fin, aunque la oposición no queda resuelta, ya que acaba en un verso que es entrega a algo que no puede resolver: "pero nada nada nada". El juego de oposiciones está dado en distintos niveles: en muerte/vida; en risa/llanto; y en la reducción de esas oposiciones "pero la vida, pero la muerte". En "nada" se sintetizan; "nada" es manera de denominar lo anterior:
pero (vida-muerte)=pero nada
La conjunción "pero" crea una expectativa final que se resuelve en "nada", repetido tres veces, como énfasis y definición.
Pizarnik retira del lenguaje cotidiano la expresión "morirse de risa", y le da función poética al insertarla en un contexto poético. El juego de paradoja aparece también en el hecho de la muerte muriéndose, y a nivel de atributo, ya que morirse de risa es una contradicción dentro de un orden lógico. A nivel fónico, es el énfasis en "muerte" y "muere" lo que resalta en la lectura del poema, y se contrapone a la disolución, más lenta y desolada, de la palabra "nada", con la repetición de la vocal abierta "a" que transmite, musicalmente, un efecto de monotonía, dado por la repetición de la vocal "a". Por fuerza de repetirse en el mismo verso, el significado de la palabra "nada" tiende a anularse: induce la idea de ausencia. El nivel semántico y el nivel fónico, quedan así complementados.
También en este poema vemos una de las primeras experimentaciones de Pizarnik con la calidad visual de la página, para expresar, dar forma visible a la tensión entre el silencio y la palabra. Ambos poseen una presencia palpable. En este poema el gran espacio en blanco que ocupa casi toda la página es un gran silencio representado visualmente. Otra forma de representar ese silencio es el uso de conceptos opuestos, el uso también de la contradicción, del desplazamiento puede servir de morada para el silencio. Soncini nota que en el universo poético de Pizarnik "cada cosa tiende a unirse con cualquier otra alteridad, y hasta a fundirse con su propio contrario" Este choque de conceptos se encuentra en la paradoja, de la cual Pizarnik hace uso frecuente. El choque de contradicciones lleva a la "nada nada nada", la absoluta negatividad, el vacío total. Esta sensación de inutilidad, de hastío, adquiere nivel religioso en su poema "Siempre":

Cansada de Dios! Cansada de Dios!
Cansada por fin de las muertes de turno
a la espera de la hermana mayor
la otra la gran muerte
dulce morada para tanto cansancio

Otro de los temas que recorrerán su poesía, es el tema del doble, su transformación en diferentes "personae". El problema de las múltiples personalidades ya había sido una obsesión para Pound y Eliot, y continúa en poetas de generaciones que les siguieron. Yeats ya consideraba que poetas líricos, anteriores a Baudelaire y a los simbolistas, habían utilizado la máscara, aunque sólo fueran máscaras de estilo, forma y decoro, no las *Personae* que abundan en el verso simbolista. En este libro en particular, citaremos apenas a grandes rasgos sus diferentes trasmutaciones. Alejandra Pizarnik había declarado que tenía miedo "a todas las que en mí contienden". Es decir, escapa a los límites del doppelgänger, de ser dos.[11]

Ampáralo niña ciega del alma
Ponle tus cabellos escarchados por el fuego
Abrázalo pequeña estatua de terror
Señálale el mundo convulsionado a tus pies
A tus pies donde mueren los golondrinas
tiritantes de pavor frente al futuro

También aparece representada como la desolada solitaria:

Los pájaros queman el viento
En los cabellos de la mujer solitaria
que regresa de la naturaleza
y teje tormentos.

En "Sólo un nombre", poema que significativamente cierra el libro, el tema del doble se plantea a nivel semántico y formal:

alejandra alejandra
y debajo estoy yo
alejandra

La doble mención de su nombre en el primer verso, ya plantea la división. Y el poema puede leerse como una tesis, en la cual surgen las dos alejandras, y la búsqueda de sí misma, dada por el uso del vocativo. En los versos 2 y 3 se cumple el encuentro consigo misma y la unicidad que ya aparece indiciada en el título del poema en "Sólo" y "un". El tercer verso es la síntesis del tú y del yo.[12] Tenemos una verdadera imagen especular: "Alejandra" se mira y se desdobla. Crea un espacio físico, que servirá, además, para crear el lugar de la fusión y del encuentro, al utilizar el adverbio "debajo". Hay una distancia entre la "Alejandra" *corporal, carnal* —"Alejandra" *referente*— y la "Alejandra" *lingüística*, que va a resolver la dualidad inicial. Para existir necesita nombrarse. Es ella=lenguaje. De allí el título del poema: "Alejandra" como nombre, que es su forma de existir. Es un poema dialéctico, debido a las tensiones que se establecen en el primer verso, y al juego de oposiciones, que se resuelve, finalmente, en la unicidad del nombre "Alejandra", del tercer verso. Y es también un ícono, creado por el uso del adverbio "debajo", que presenta la ilusión de espacio, y funde el primer verso con el último. El triángulo invertido que se crea produce una geometrización del poema, en la cual ella, "Alejandra", "masa lingüística", aparece como vértice y soporte.
Por último, y a nivel semántico, este poema subraya su incapacidad para desprenderse de la palabra, es decir: el lenguaje como elección, como realización, pero también como prisión ineludible —dicotomía que intentará resolver en el silencio.

Las aventuras perdidas

Dos o tres poemas claves del último libro de esta trilogía nos sitúan en su contexto poético. Aparece una temática de juventud dolorida, de exilio de sí misma, de ausencia. También el tema amoroso es desesperanzado: es el amado ausente o el amado perdido. El tema de la noche, de la soledad, de la niñez aterrada, constituyen un poema dialógico, un reflejo de su yo poético, intimista, lírico.
Esta etapa de su obra la vincula al romanticismo alemán, y al énfasis que éste puso en el sueño y el subconsciente. Pero también se siente muy atraída por Blake,[13] de quien cita un epígrafe para su poema "Desde esta orilla" que dice así:

Soy pura
porque la noche que me encerraba
en su negror mortal
ha huído.

El epígrafe principal, al principio del libro, está tomado del poeta alemán Georg Trakl, a quien Alejandra admiraba y citaba en sus entrevistas.[14] De él toma la imagen recurrente del viento:

Sobre negros peñascos se precipita
embriagada de muerte
la ardiente enamorada del viento

Estos versos traducen ya la imaginería romántica por la cual se sentía atraída: "negros peñascos", "ardiente enamorada", "embriaguez", "muerte". Todos signos de connotaciones románticas por excelencia, como el tema de la noche, en el epígrafe tomado de Blake. La muerte será un tema básico de su poesía. Para algunos críticos, quizá el tema central.[15] El viento será, a la vez, un signo negativo y obsesionante. Desde su cuento "El viento feroz",[16] que alude a su infancia desolada, hasta sus últimas poesías, donde el viento es sinónimo de locura, toda imagen, toda metáfora del viento, será utilizada destructivamente. En "Hija del viento", el poema íntegro es una metáfora de soledad y de abandono:

Pero hace tanta soledad
que las palabras se suicidan.

En este sintagma, las palabras, equivalentes de su propio ser, palabras como creación, como justificación, ya no existen. Y ella misma es la hija del viento, no como símbolo del espíritu, como soplo divino,[17] sino como fuerza desordenadora y trágica.
El interés de Alejandra Pizarnik por el lenguaje se concretiza en su tercer libro, *Las aventuras perdidas*. Aquí, ya existe una preocupación de la palabra por la palabra, una vuelta sobre la palabra misma, la palabra como creadora del objeto. Es decir, la concepción del poeta como creador de un mundo, el concepto de una realidad puramente verbal.[18] La palabra es refugio y amparo. El poeta se oculta en la palabra para afirmar su propia existencia:

Alguna palabra que me ampare del viento
alguna frase solamente mía
que yo abrace cada noche,
en la que me reconozca,
en la que me exista.

La preocupación metalingüística aparece en ella en un contrapunto constante con su yo lírico. Este hecho singular la entronca con dos corrientes claves de la modernidad: el cruce de la corriente romántica —que Pizarnik recibe del surrealismo— poetas que exacerban el yo a través de un código onírico —y aquella que se inicia con Mallarmé en su poema, "Un coup de Dés", que inicia la preocupación por la palabra misma. Hay en ella un cruce de la función emotiva con la función metalingüística, cruce que caracteriza la mayor parte de su obra.
"Cenizas" resume los dos ejes de la poética de Pizarnik: vida (referente) y lenguaje (objeto poético).

Hemos dicho palabras,
palabras para despertar muertos,
palabras para hacer un fuego,
palabras para poder sentarnos
y sonreír.
Hemos creado el sermón
del pájaro y del mar
el sermón del agua
el sermón del amor.
Nos hemos arrodillado
y adorado frases extensas
como el suspiro de la estrella,
frases como olas,
frases con alas.
Hemos inventado nuevos nombres
para el vino y para la risa
para las miradas y sus terribles
caminos.
Yo ahora estoy sola
—como la avara delirante
sobre su montaña de oro—
arrojando palabras hacia el cielo,
pero yo estoy sola
y no puedo decirle a mi amado
aquellas palabras por las que vivo.

Vemos que este poema es, ante todo, una metáfora del lenguaje, que se paradigmatiza en "palabras", "sermón", "frases" y "nombres". Las cuatro primeras estrofas comienzan por un verso que hace referencia al lenguaje, a la creación por la palabra. En la primera estrofa el signo clave es *palabra*, repetido anafóricamente en los tres versos subsiguientes.
Son fundamentales las tres primeras imágenes:
1. Palabras para despertar muertos.
2. Palabras para hacer un fuego.
3. Palabras para poder sentarnos y sonreír.
En "Palabras para despertar muertos" está explícita una primera idea: la resurrección por la palabra. Es la tradición religiosa del concepto judeo-cristiano. Y retoma también el tiempo de la creación, en un canto paralelo, ya que despertar muertos es también la reconstitución de la historia, es la memoria. Tanto la memoria cuanto la historia, así como la poesía, son discursos que se reconstituyen por la palabra; en el caso historia/memoria, apunta hacia el pasado.
Luego de esos dos niveles de omnipotencia: la palabra como fuerza todopoderosa de animación, tenemos la palabra a nivel cotidiano, "Palabras donde poder sentarnos y sonreír". Es decir: la comunicación, el diálogo. Esta estrofa ya es el

inicio de la paradigmatización del universo, con sus variantes, manifestaciones todas de la forma del mundo.
La idea de Pizarnik es la del mundo como signo. Los objetos existen en la medida en que son nombrados; el mundo cobra existencia en la medida en que el signo lo mediatiza. Alejandra Pizarnik comparte con Juarroz la idea de que "En el principio fue el verbo".[19] Si "nombrar es crear"[20] como asegura Marcel Granet, el poeta existe como creador del mundo, verso por verso, palabra por palabra. Y así como el fuego en la primera estrofa, Pizarnik elige otra vez signos elementales para configurar el universo: pájaro y mar, aire y agua. Tenemos así los tres elementos de aire, fuego y agua. El cuarto elemento, la tierra, está sólo dado en el título y en forma implícita. "Cenizas", ya está contenido en el fuego, tomado con su valor negativo, y también en los muertos. Aparece la palabra integrada en el discurso religioso, la palabra como sermón, con su connotación religiosa explícita, que se repetirá en la tercera y cuarta estrofas. Existe también una correspondencia semántica entre las dos estrofas. Los elementos básicos están dados en los primeros versos:

Palabras para despertar muertos
palabras para hacer un fuego
hemos creado el sermón
del pájaro y del mar
el sermón del agua

Pero el verso final de cada estrofa se sitúa en el mundo personal, cotidiano del poeta:

palabras para poder sentarnos
y sonreír
el sermón del amor

En la tercera estrofa entramos de lleno en un clima de veneración por el lenguaje mismo, el lenguaje elevado a sistema religioso, a categoría divina. En la segunda estrofa aparecía la palabra integrada al discurso religioso, la palabra como sermón. La asimilación a un estado religioso continuará dada por la selección lingüística, y las relaciones establecidas entre los signos: "sermón", "arrodillarse", "adorar". Retoma dos metáforas que recorrerán su poesía —el mar, el aire/el vuelo, el espacio— en una espléndida paronomasia rimada de olas/alas. Paradigmatizados a nivel fónico y a nivel formal, la oposición semántica de aire, agua se funde en "ola"/"ala". También se repite la correspondencia entre fuego y estrellas. "Como el suspiro de la estrella" es imagen cósmica que connota la idea de tiempo universal, de bóveda celeste, de cosmogonía.
La cuarta estrofa nos remite al mundo del diálogo, de la cotidianeidad:

Hemos inventado nuevos nombres
para el vino y para la risa
para las miradas y sus terribles caminos
El último verso rompe semánticamente con la "alegría" y la "religiosidad" de las cuatro primeras estrofas, e introduce la quinta. "Terribles" es una especie de "adjetivo trampolín" entre las primeras cuatro estrofas y la última. Aquí se traduce la manera que tiene el poeta de mirar el mundo. Un mundo en el cual, a cada instante y a nivel personal, se pueden elegir múltiples caminos, que a su vez se multiplican. Implica y abarca la dimensión aterradora que tiene la vida humana como tal. Las posibilidades infinitas de fracaso y de terror: la aventura que significa asumir nuestro destino.
El poema se cierra con la quinta estrofa, en la cual el tema central es la soledad.

Yo ahora estoy sola -
como la avara delirante
sobre su montaña de oro -
arrojando palabras hacia el cielo
pero yo estoy sola,
y no puedo decirle a mi amado
aquellas palabras por las que vivo.

La imposibilidad de comunicación con el amado anula el poder de la palabra. Ella es ahora "como la avara delirante sobre su montaña de oro". Es la separación, la riqueza no compartida. El título del poema "Cenizas", es símbolo de la creación anulada, en contracanto al mundo de la creación de las cuatro primeras estrofas. El primer verso de esta última estrofa,
Yo ahora estoy sola -
con el ictus en "sola" y el guión, iconiza el acto de la soledad, representa la soledad a nivel formal. Existe también, a nivel fónico, una doble posibilidad de lectura: la avara y *la vara*, ésta aquí como símbolo del poeta como mago, el poeta como demiurgo.
Las cuatro primeras estrofas tienen una función referencial. El referente es el discurso histórico, el Universo como tal. La última estrofa tiene función emotiva: el referente es el propio yo del poeta. Se cumple así el cruce de la función emotiva con la función metalingüística, que caracterizará a toda su poesía.
Es importante notar el cambio, en la última estrofa, del tiempo verbal. En el *hemos* de las primeras cuatro estrofas, como presente perfecto, de acción terminada y plural, ella se incluye en el mundo. En el "yo" (primer verso, última estrofa) hay separación entre el poeta y el mundo.[21]
En el "hemos" está incluido el amado: es ella y él. Visto hasta aquí, "Cenizas" es metáfora para diálogo, ya que ellos han podido crear su propio mundo, creándose a sí mismos. Pero su soledad personal, aún rodeada de palabras, carece de sentido.
Se puede conjeturar que esta estrofa presenta diferentes posibilidades de lectura. La más obvia es la que hemos mencionado: la representación de la soledad del poeta —separada de su amado— e inútilmente "arrojando palabras hacia el cielo". La metáfora de la "avara delirante sobre su montaña de oro" subraya la ironía básica del poeta poseedor de todas las palabras. Pero las palabras son lo único que posee: su refugio y su salvación. Puede aún recrear el mundo, puede aún existir por la palabra, pero existir en soledad. El diálogo se ha perdido. "Cenizas" es entonces metáfora de incomunicación. Para Chevalier,[22] la ceniza adquiere su nivel simbólico del hecho que es el residuo de la combustión, lo que queda luego de la extinción del fuego. De allí que signifique la muerte y la penitencia. Por extensión es también la conciencia de la nada, de la nulidad de la criatura con respecto a su creador. En el Antiguo Testamento, la ceniza significa el sufrimiento, el duelo, el arrepentimiento. Se cierra así, la metáfora de creación y destrucción. El poeta-creador, el poeta-mago, se borra junto con el Universo: es el círculo que se completa, la parábola perfecta que se da en las palabras de Abraham: "Me siento orgulloso de hablar con mi Señor, yo que no soy más que polvo y ceniza".[23]
Si tomamos "palabras para hacer un fuego" observamos que Jean Chevalier[24] sostiene que se puede sustituir "hacer un fuego", por "hacer el amor", ya que el simbolismo de "fuego", para muchos autores, es el del acto sexual en sí. El significado sexual del fuego está universalmente ligado a la primera técnica de obtención del fuego por frotamiento, en va y viene, imagen del acto sexual. El fuego obtenido por frotamiento es considerado como el resultado de una unión sexual. Mircea Eliade nota el carácter ambivalente del fuego: es de origen divino, ya sea demoníaco, porque, de acuerdo a ciertas tendencias arcaicas, se engendra mágicamente, en el órgano sexual de las brujas, o purificador.

El fuego tiene una simbología múltiple. En teología fue usado con gran frecuencia en alegorías superiores en jerarquía a cualquier otra. Es también símbolo de regeneración. Encontramos así el aspecto positivo de la destrucción: la otra cara del símbolo.
En el verso *palabras para hacer un fuego*, surge, en primer lugar, la *connotación de mito, de sortilegio*, y también el símbolo del fuego como creación. En esta última imagen el fuego es metáfora de poesía, ya que la palabra se identifica con la creación, al igual que el fuego.

la avara *delirante*
sobre su montaña de oro

Ella "se delira, se despluma", sin compartir su mundo de palabras. Es el ámbito, también, de la locura: delirio de palabras. Es significativo las veces que utiliza en este libro el tema "delirio" o sus variantes.
Tenemos diversas instancias:

Por qué no huyo
Y me persigo con cuchillos
Y me deliro?
Siniestro delirio amar a una sombra
Pero sucede que oigo a la noche llorar en mis huesos
Su lágrima inmensa delira
y grita que algo se fue para siempre
vierte esfinge
tu llanto en mi delirio
Me deliro, me desplumo[25]
mi corazón está loco
porque aúlla a la muerte
y sonríe detrás del viento
a mis delirios.

En "La carencia" (24), retoma cuatro sustantivos esenciales de "Cenizas": pájaros, fuego, alas, soledad. Se crea nuevamente un campo semántico que nos refiere a elementos básicos: el aire, el fuego. Es un ejemplo de síntesis de su preocupación por llegar a poemas más densos y sugeridores. Dice así:

Yo no sé de pájaros
No conozco la historia del fuego
Pero creo que mi soledad debería tener alas.

Son tres sintagmas negativos: "yo no sé", "no conozco" y por fin la mediatización de la soledad a la que nos lleva el tercer verso. Está implícita la idea de prisión, ya que su soledad es una soledad cerrada, sin vuelo. El título ya es significativo: carencia de espacio, de pasión.
El mismo tema, explícito, aparece en el poema "La jaula":
Afuera hay sol
No es más que un sol
Pero los hombres lo miran
Y después cantan
Yo no sé del sol
Yo sé la melodía del ángel
Y el sermón caliente
del último viento
Sé gritar hasta el alba

cuando la muerte se posa desnuda
en mi sombra
Yo lloro debajo de mi nombre
Yo agito pañuelos en la noche
Y barcos sedientos de realidad
bailan conmigo
Yo oculto clavos
para escarnecer a mis sueños enfermos
Afuera hay sol.
Yo me visto de cenizas.

La primera estrofa tiene como tema central la afirmación del sol como dador de vida, como símbolo de alegría. Pero en oposición a ese sol, las dos estrofas siguientes van a descubrir su mundo privado, donde la connotación de cada signo es negativa. Campo semantizado de implicaciones sombrías. Hay continua dialéctica entre mundo externo e interno. Alegría/canción, muerte/sombra. La dialéctica se sintetiza en los dos versos finales: "Afuera hay sol/Yo me visto de cenizas".
En "Peregrinaje" nuevamente aparece la imagen de la soledad con alas, la imagen de la prisionera, y se retoman los sustantivos anteriores. Hay una notable recurrencia de los mismos signos: "viento", "alba", "muerte", "sombra", "sol", "cenizas", "pájaro", "música", "flores", "ángel". Veremos cómo retoma estos semas en libros posteriores. Y como existe, también a nivel paradigmático, una serie de ideas básicas que retomará más tarde. En su poema "Desde esta orilla",[26] tenemos por primera vez una relación que repetirá: la de la lluvia y la muerte:

Desde esta orilla de nostalgia
todo es ángel
La música es amiga del viento
amigo de las flores
amigas de la lluvia
amiga de la muerte.

Esta idea se repite en su cuento "El cementerio Judío",[27] donde dice: "Dios tiene tres llaves: la de la lluvia, la del nacimiento, la de la resurrección de los muertos".
También de *Las aventuras perdidas* es uno de los poemas más significativos de esta época, donde la temática central del abandono y de la soledad se repetirá con mayor énfasis y mayor angustia. Es "El Despertar" donde dice:

Señor
la jaula se ha vuelto pájaro
y se ha volado
y mi corazón está loco
porque aúlla a la muerte
y sonríe detrás del viento
a mis delirios
Que haré con el miedo
que haré con el miedo
Ya no baila la luz en mi sonrisa
ni las estaciones queman palomas en mis ideas
Mis manos se han desnudado
y se han ido donde la muerte
enseña a vivir a los muertos
Señor
el aire me castiga el ser

Detrás del aire hay monstruos
Que beben de mi sangre
Es el desastre
Es la hora del vacío no vacío
Es el instante de poner cerrojo a los labios
oír a los condenados gritar
contemplar a cada uno de mis nombres
ahorcados en la nada
Señor
tengo veinte años
También mis ojos
tienen veinte años
y sin embargo no dicen nada.
Señor
he consumado mi vida en un instante
la última inocencia estalló
Ahora es nunca o jamás
o simplemente fue
Cómo no me suicido frente a un espejo
Y desaparezco para reaparecer en el mar
donde un gran barco me esperaría
con las luces encendidas?
Cómo no me extraigo las venas
Y hago con ellas una escala
para huir al otro lado de la noche
El principio ha dado a luz el final
Todo continuará igual
Las sonrisas gastadas
El interés interesado
Las preguntas de piedra en piedra
Las gesticulaciones que remedan amor
Todo continuará igual.
Pero mis brazos insisten en abrazar al mundo
Porque aún no les enseñaron
Que ya es demasiado tarde
Señor
Arroja los féretros de mi sangre
Recuerdo mi niñez
cuando yo era una anciana
Las flores morían en mis manos
Porque la danza salvaje de la alegría
les destruía el corazón
Recuerdo las negras mañanas de sol
cuando era niña
es decir ayer
es decir hace siglos
Señor
la jaula se ha vuelto pájaro
Y ha devorado mis esperanzas
Señor
la jaula se ha vuelto pájaro
que haré con el miedo

El poema es a la vez una plegaria, dirigida a Dios, mediatizado en las invocaciones de Señor, y es también metáfora de la desvalida, la abandonada, en que se

manifiesta su yo poético. Los sintagmas negativos crean un campo semántico de desdicha, por los signos elegidos: "muerte", "delirio", "aúlla", "viento" y "miedo". Todos llevan una connotación negativa.
También la alegría y la sensualidad aparecen respectivamente metaforizadas en los dos primeros versos de la segunda estrofa, nuevamente con sentido negativo.

Ya no baila la luz en mi sonrisa
Ni las estaciones queman palomas en mis ideas
Los tres versos siguientes:
Mis manos se han desnudado
y se han ido donde la muerte
enseña a vivir a los muertos

Vemos que la idea central es la de obligación de aprender a vivir su propia muerte. "Mis manos", metonimia de su yo poético, han quedado vacías, despojadas. Su vida de desterrada se refugia en una muerte en vida. Un lugar habitado por la muerte. La vulnerabilidad que siente está dada en la oposición semántica que sigue inmediatamente:

el aire me castiga el ser
detrás del aire hay monstruos
que beben de mi sangre.

Hay oposición entre aire/castigo. El aire —diafanidad, plenitud— la hiere y sólo ve "monstruos que beben de mi sangre". Esta referencia al vampiro, que será un tema recurrente, es de orden sexual, vital. El poeta, vampirizado como víctima, se ve condenado.[28]

Es el desastre
Es la hora del vacío no vacío
Es el instante de poner cerrojo a los labios
Oír a los condenados gritar
Contemplar a cada uno de mis nombres
Ahorcados en la nada.

Entramos de lleno en la dramatización del miedo, a través de una serie sucesiva de sintagmas, que acumulan signos de connotación trágica: "desastre", "vacío", "cerrojo", "condenados", "ahorcados" y "nada". La estrofa enuncia un desastre, ejemplificado en versos sucesivos, que termina con el signo "nada", resumen de lo anterior. Su yo poético singular se pluraliza en "condenados y nombres". Se trasmuta en la figura del condenado. Sus "nombres", sus "yos" multiplicados y ahorcados en la nada. Otra posibilidad de lectura nos lleva a identificar los "nombres", las palabras con la creación poética. Es su creación la que está apresada en la nada. "Nada" aquí, como símbolo existencial, que retoma los temas de los verbos anteriores: "vacío", "cerrojo", "condenados". Puede verse este poema como la toma de conciencia, el despertar, a la creación poética.
La parte media del poema, seis estrofas en total, de variada longitud, fue suprimida en la versión definitiva del poema, que se publicará en 1975.[29] Si bien es cierto que adolecen de cierta retórica, de cierto énfasis, que les quita fuerza dramática, el conjunto total del poema revela mejor sus temas y obsesiones predilectos, como son la recurrencia de la imagen del "espejo", del "barco" y el tema del suicidio.

¿Cómo no me suicido frente a un espejo
Y desaparezco para reaparecer en el mar

donde un gran barco me esperaría
con las luces encendidas?

La idea de suicidarse frente a un espejo implica tomar conciencia de su alteridad; también implica la idea del doble, reflejado en ese espejo, representando al alma, individual, separada de cada uno.[30] Es decir, el suicidio implicaría dar inmortalidad a ese doble. Por último, es también el mito de Narciso y el espejo, la no trascendencia.[31] La idea de desaparecer en el mar para luego reaparecer en un barco, está ligada a la idea de Champdor, que habla del viaje subterráneo de la barca como una exploración del inconsciente: es una verdadera resurrección. Para Bachelard, la barca que lleva a tal nacimiento es la cuna redescubierta. Evoca a la matriz. Para algunos soñadores profundos, la muerte sería, no el último viaje, sino el primer viaje, el primer viaje real. Tenemos así, la barca como renacimiento, el mar como purificación.
También es importante notar el asombro de no suicidarse. La especulación sobre el suicidio aparecerá, velada o explícita, a lo largo de su obra. Vemos en la estrofa anteriormente citada, que el esquema de su mundo interior ha fracasado. En *El mito de Sísifo*, Camus pregunta si hay una relación entre el suicidio y el descubrimiento de la falta de sentido de la vida humana. Y escribe: "Uno se suicida porque la vida no vale la pena de ser vivida: esto es ciertamente una verdad. Pero una verdad poco fructífera, porque es un truísmo". Sin embargo, Alejandra Pizarnik desarrolla en la siguiente estrofa la explicación posible, al referirse al cansancio final, a la desesperanza:

El principio ha dado a luz el final
Todo continuará igual
las sonrisas gastadas
el interés interesado
las preguntas de piedra en piedra
las gesticulaciones que remedan amor
Todo continuará igual

Ante todo, está la idea de repetición de actitudes, que se explícita a nivel semántico en *todo continuará igual*. También aparece a nivel fónico: remedar/amor; interés/interesado. Y la idea de objeto petrificado, en oposición al cambio, al movimiento, en la imagen de *preguntas de piedra en piedra*. Las dos estrofas siguientes retoman el tema de la desolación y del desamparo en la oposición y aparente contradicción de los signos niñez/anciana, en un oxímoron extendido, que continúa en la estrofa siguiente:

Recuerdo mi niñez
Cuando yo era una anciana
Las flores morían en mis manos
Porque la danza salvaje de la alegría
les destruía el corazón
Recuerdo las negras mañanas de sol
cuando era niña
es decir ayer
es decir hace siglos[32]

Hay un constante juego de gradaciones y oposiciones a nivel semántico —"las mañanas de sol" de la infancia como sombrías, la niñez dada en dos sintagmas paralelos, pero de distinto grado: ayer/hace siglos.
Las dos invocaciones finales también hacen uso del paralelismo:

Señor
la jaula se ha vuelto pájaro
Y ha devorado mis esperanzas
Señor
la jaula se ha vuelto pájaro
que haré con el miedo.

Hay una correspondencia semántica entre los dos terceros versos de cada estrofa: el pájaro devorador de esperanzas, el miedo. Estas dos últimas estrofas explicitan su evolución; dice así: la prisión se ha convertido en libertad, la inocencia se ha convertido en conocimiento. La libertad y la revelación originan su miedo. El despertar de la inocencia —su pérdida— y el despertar como poeta: despertar a la muerte. Es el fin de la etapa edénica inocencia=inconsciencia. En la mezcla de tiempos verbales de la 7a. estrofa:

ahora es nunca o jamás
o simplemente fue

Se ejemplifica el caos. No existe secuencia. Es el despertar al tiempo real y la perplejidad que esto le ocasiona. Es el conocimiento, la libertad de conocer, lo que destruye su esperanza.
El poema es una plegaria, y tiene connotación religiosa evidente, al hacer hincapié en la palabra "Señor", que la autora espacializa y coloca aisladamente en la línea. El poema se cierra con una pregunta, retomada de la segunda estrofa, y que implica la toma de conciencia de una realidad que no conocía, y el terror consecuente:

Qué haré con el miedo
qué haré con el miedo

El tema de la noche, en la poética de Pizarnik, aparece como espacio para los sueños, para ser, para realizarse, refugiada en un mundo propio, alejado de la cotidianeidad. En el poema "La Noche" aparecerá como bálsamo:

Poco sé de la noche
pero la noche parece saber de mí
y más aún, me asiste como si me quisiera,
me cubre la conciencia con sus estrellas
Tal vez la noche sea la vida y el sol la muerte
Tal vez la noche es nada
Y las conjeturas sobre ella nada
Y los seres que la viven nada
Tal vez las palabras sean lo único que existe
en el enorme vacío de los siglos
que nos araña el alma con sus recuerdos.
Pero la noche ha de conocer la miseria
que bebe de nuestra sangre y de nuestras ideas
Ella ha de arrojar odio a nuestras miradas
Sabiéndolas llenas de intereses, de desencuentros
Pero sucede que oigo a la noche llorar en mis huesos
Su lágrima inmensa delira
Y grita que algo se fue para siempre.
Alguna vez volveremos a ser.

El verso "me cubre la conciencia con sus estrellas", tiene la connotación de olvido, la noche protegiéndola de su propia conciencia. Si "la noche es la vida" —en

contraposición a esta idea "el sol es la muerte". Son oxímorons, ya que normalmente, todo lo indicativo de luz y claridad es vida, y la noche tiene, en lenguaje diario, connotación de oscuridad, de soledad. Pero en la poesía de Pizarnik, la temática reiterativa de la noche, tanto a nivel simbólico como semántico, aparece como refugio:

Tal vez las palabras sean lo único que existe
En el enorme vacío de los siglos

Estos son dos versos claves del poema, que contrarrestan la idea de una historia real poblada de hechos. El discurso histórico queda reducido a palabras, es decir a signos —es la palabra—el signo— lo que reinventa cada día al mundo.
Reaparece el tema de la mirada. Había dicho ya "las miradas y sus terribles caminos". Aquí retoma el tema: la mirada como una forma de creación. Existimos porque nos ven. En tanto nadie nos mira, no somos espejo para nadie. Equivale a no ser. Cada mirada puede cambiar el Universo interiorizado de cada uno. En la mirada está el interés, el desencuentro, la falta de diálogo. O, por el contrario, está la dicha, la creación. El llanto de la noche, a la que siente en sus huesos, es su propio llanto. Es el llanto de una pérdida. Ella y la noche se confunden. Pero el poema termina en una nota de esperanza en el futuro cuando dice:
Alguna vez volveremos a ser.
El mundo sugeridor y rico de la noche, implica en Pizarnik una duda y también una esperanza. Quizá, parece decirnos, "los seres que la viven", los elfos, las hadas, sean verdaderos.

NOTAS

1. Alejandra Pizarnik, *El deseo de la palabra* (Barcelona: Ocnos, 1975).
2. Cito por la primera edición (Buenos Aires: Botella al Mar, 1956).
3. Sylvia Molloy, *Women's Writing in Latin America* (Boulder: Westview Press, 1991) 119.
4. Alejandra Pizarnik, "Los de lo oculto", *El infierno musical* 45.
5. Pizarnik, "Irme en un barco negro" 35.
6. Cito por primera edición (Buenos Aires: Ediciones poesía Buenos Aires, 1956).
7. G. Bachelard, *L'eau et les rêves; essai sur l'imagination de la matière*, 13e Reimpression (Paris: J. Corti, 1976).
8. Pizarnik, "Anillos de ceniza", *Los trabajos y las noches* 35.
9. Pizarnik, "Ojos primitivos", *El deseo de la palabra* 28.
10. *Diálogos* 5 (julio-agosto 1966): 21-22.
11. Cf. "Diario", *MITO* VII (Enero-Febrero 1970): 11, donde cita a Nerval, "Al despertar pensé en Nerval y me dije: ¿Por qué no haré también yo un esfuerzo por ordenar y aclarar mi obsesión? y decidí anotar lo que se refiere a mi sentimiento de orfandad".
12. Marta I. Moia, "Algunas claves", *La Nación* 11 de Febrero 1973.
13. Respecto del problema del metalenguaje en su poesía y en este poema en particular cabe señalar que utiliza en varios poemas de este libro, tanto la primera como la segunda persona del singular al referirse a sí misma. En este poema en particular, el *tú* dado en el primer verso con el vocativo "Alejandra", es isomórfico con el yo del segundo verso. Emile Benveniste aclara, en su artículo "The Nature of Pronouns" *(Problems in General Linguistics*, Univ. of Miami Press, 1968): "One characteristic of the persons 'I' and 'You' is their specific oneness: The 'I' who states, the 'I' to whom 'I' addresses himself are unique each time. But *he* can be an infinite number of subjects—or none. That is why in Rimbaud's 'Je *est* un autre'

represents the typical expression of what is properly mental alienation, in which the 'I' is dispossessed of its constitutive identity. A second characteristic is that 'I' and 'You' are reversible, the one whom 'I' defines by 'You' thinks of himself as 'I' and can be inverted into 'I' and 'I' becomes 'You'".
14. Cf. *El corno emplumado* 14 (1965): 89, donde dice: "Existen otras voces, que se llaman Dostoyevski, Blake, Nerval, Artaud, que para mí siempre dicen la justa verdad".
15. Martha I. Moia, "Pienso en una frase de Trakl: es el hombre un extraño en la tierra. De todos, el poeta es el más extranjero", *La Nación* 11 de Febrero 1973.
16. Cf. J.G. Cobo Borda, "Alejandra Pizarnik, la pequeña sonámbula" en *ECO* 151 (1972): 40-52.
17. "El viento feroz", *La gaceta* (18 Mayo 1958).
18. Cf. Juan Eduardo Cirlot, para los distintos símbolos del viento en *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Labor, 1981).
19. Cf. Entrevista de A. Pizarnik y Roberto Juarroz, *Zona franca* IV.52 (1967): 10-13.
20. "Entrevista con Roberto Juarroz", *Zona franca* IV.52 (1967): 10-13.
21. Marcel Granet, *La pensée chinoise*, citado por Alejandra Pizarnik, en su "Prólogo a textos de Antonin Artaud": "Savoir le nom, dire le mot, c'est posséder l'être ou créer la chose". *El deseo de la palabra* (España: Ocnos 1975): 241.
22. Cf. Robert Coles en *The Mind's Fate: Ways of Seeing Psychiatry and Psychoanalysis* (Boston: Little, Brown, 1975), donde dice que una forma especial de psicosis es aquella en la cual el yo se aísla, se separa del mundo; no hay integración. En Pizarnik es el principio de la progresiva fragmentación de su "yo", y, por ende de su alienación total hacia el final de su vida.
23. Jean Chevalier, *Dictionnaire des Symboles: Mythes, rêves, coutumes, formes, figures, couleurs, nombres* (Paris: R. Laffont, 1969).
24. *Génesis* 18.
25. Jean Chevalier, en su artículo sobre la simbología del fuego.
26. Cabe notar las diferentes formas en que Pizarnik usa el delirio y sus significados. "Me deliro" es una forma inexistente, ya que "delirarse", algo así como convertirse, trasmutarse en delirio es un recurso de Pizarnik para equiparar más exactamente persona = delirio y establecer una equivalencia simbiótica. También aparece su uso en su "Diario", en una entrada del 25 de Diciembre: "Más que nunca sé que G. no corresponde a esta imagen que me delira". *Mito* VII.39-40, 111.
27. Alejandra Pizarnik, "La carencia" 24
28. Alejandra Pizarnik, *Las aventuras perdidas* 32.
29. *Zona franca*, V.63 (1968) 7.
30. Este mismo tema ya había aparecido en su cuento, "El viento feroz", *La gaceta* 18 mayo 1958, donde un alacrán bebedor de sangre la asesinaba.
31. Alejandra Pizarnik, *El deseo de la palabra* (España: Ocnos, 1975).
32. Cf. Otto Rank: *The Double: A Psychoanalytic Study* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1971).
33. Cf. Lacan, "Le stade du miroir et la formation du 'Je'" donde la trascendencia estaría dada por la creación poética, en Jean-Michel Palmier, *Lacan, le symbolique et l'Imaginaire* (Paris: éditions universitaires, 1972): 20-24.
34. El subrayado es mío.

CAPÍTULO IV

TEXTOS PRINCIPALES: EVOLUCIÓN DE METÁFORAS

En este capítulo analizamos los libros de Pizarnik que le aseguran su lugar en la literatura contemporánea como una poeta de excepción. Constituyen la parte medular de su obra y es en estos textos donde se realiza como escritora. A diferencia de los libros anteriores, todavía inseguros y desiguales, estos libros pueden ser analizados como un solo poema largo,[1] ya que mantienen gran coherencia poética.

Árbol de Diana

Árbol de Diana, publicado en Buenos Aires en el año 1962, suscitó el deslumbramiento y apoyo de Octavio Paz, que escribe un lúcido prólogo donde presenta estos textos como poemas "que producen un calor luminoso capaz de quemar, fundir y hasta volatizar a los incrédulos".[2] Por su parte, Enrique Molina también resalta esa especial cualidad luminosa de Pizarnik cuando apunta que en este libro "cada palabra es llevada a su más alto grado de funcionalidad y se desprende como la gota de agua fosforescente del vértice de una estalactita". Y añade luego: "tales poemas no tienen otro tema, pese a todo, que el relámpago circular que se propagan como las ondas de una piedra en el agua".[3] También para Ivonne Bordelois esta poesía de Pizarnik constituye una verdadera aventura espiritual, una noche explorada con la más exigente de las miradas:
Para su madurez evidente, ningún narcisismo, ninguna complacencia con lo informe [...] tanta pureza, tanta violencia, son prendas ciertas, sin duda, de ese terrible y rarísimo signo, ese difícil privilegio que es, entre nosotros, la poesía.[4]

Los trabajos y las noches

El segundo libro que tomamos, *Los trabajos y las noches*,[5] publicado en 1965, suscita no menor asombro, desde Enrique Pezzoni, que define la mejor poesía actual en los dos rasgos fundamentales de libertad y autonomía que observa en Pizarnik[6] hasta Guillermo Sucre que se refiere a su lenguaje vuelto sobre sí mismo, a su metalenguaje, diciendo: "la palabra viene a ser la única posible y buscada posesión: la sola victoria en medio de las derrotas de la vida y del mundo". En Pizarnik, "el acto poético es un acto de confrontación y de revelación".[7] Poco antes de su muerte Pizarnik declara, en una entrevista que "este libro me dio la felicidad de encontrar la libertad en la escritura. Fui libre, fui dueña de hacerme una forma como yo quería". Y también indica la fusión que logra entre ella y estos poemas: "Debo decir que al configurarlos me configuré yo también y cambié. Tenía dentro de mí un ideal de poema y logré realizarlo".[8] Este libro también definido por los críticos citados como una biografia espiritual, "una irreductible relación, una identidad, entre la experiencia existencial y la experiencia poética", es seguido por dos textos que cerrarán este grupo. Son *La extracción de la piedra de locura*,[9] publicado en 1968 y dedicado a su madre, y *El infierno musical*,[10] publicado en 1971, un año antes de su muerte.
En este grupo que vamos a considerar, debemos situar los poemas dispersos en diarios y revistas, que fueran publicados durante los últimos diez años de su vida, y los textos inéditos hallados dispersos en diversos cuadernos y hojas sueltas sobre su mesa de trabajo. Fueron recogidos por Olga Orozco y Ana Becciú, y publicados póstumamente con el título de *Textos de sombra y últimos poemas*,[11] en 1982. Pizarnik vuelve en estos libros a sus mismas obsesiones, a los mitos que apuntaban en su etapa de formación poética. Pero su lenguaje evoluciona, y sus imágenes —que estudiaremos a través de sus metáforas— se pulen y se afinan hasta encontrar su exacto lugar poético. Veremos también cómo algunos de sus temas recurrentes evolucionan, cambian los símbolos que los aluden de uno a otro libro, cambia también el tono en el que estos temas se presentan al lector. Observamos un juego de vaivén al analizar algunos temas, y es ésta una razón más para pensar su obra central como una riquísima unidad, donde aparecen y desaparecen sus ideas más obsesivas.

Trataremos a continuación los temas principales que distinguimos en esta etapa y que serán: amor, infancia, naturaleza, muerte, lenguaje/silencio, y las distintas formas de tratar el "yo enunciativo", su manera de autoreferirse. Será un análisis de la evolución de estos temas recurrentes centralizado en el estudio de sus metáforas.

Dentro de la unidad, hay diferencias en el tono, el uso del color, la espacialización. Podemos analizar y comparar cuatro poemas que ejemplifican estos cambios de su escritura poética, a través de los cuatro libros mencionados. Comienzo con la elección de un poema clave, tomado de *Árbol de Diana*.

Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente. La hermosa autómata se canta, se encanta, se cuenta casos y cosas: *Nido de hilos rígidos* donde me danzo y me lloro en mis numerosos funerales. (Ella es su espejo *incendiado*, su espera en *hogueras frías*, su elemento místico, su formación de nombres creciendo solos en la noche pálida).[12]

Este poema representa un tema que es central en la poesía de Pizarnik: la busca de la palabra exacta. Esta espléndida prosa poética, nos entrega a nivel semántico y fónico una de sus preocupaciones básicas.

El primer sintagma ya explica el tema: "Días en que una palabra lejana se apodera de mí". La connotación es de poderío de la palabra, que ejerce un total dominio sobre Pizarnik, es la posesión por el lenguaje. El sujeto de enunciación —un yo que habla en el segundo sintagma— "Voy por esos días sonámbula y transparente", pone el énfasis en la consecuencia de esa llegada de la palabra, que la lleva a la descripción de un estado anímico que implica estar separada, ausente de la realidad, pero abierta a otra, que sólo contiene su palabra. El adjetivo *transparente* enfatiza esta visión, de gran valor visual, ya que connota lo fantasmal, de otro mundo, inmezclable con la vana realidad de sentido común de todos los días. En el tercer sintagma ya se ha producido la trasmutación: Pizarnik da un salto hacia ese plano irreal, donde su ensueño la convierte en "la hermosa autómata", donde se observa vivir; toma distancia de sí misma, para proyectarse en su doble, o en "otra", que será ella "contándose y cantándose, encantándose con casos y cosas". La aliteración es aquí muy marcada y el ritmo se mantiene igual y parejo, automático. Hay equivalencia total entre los niveles fónico y semántico. "La autómata" se ve reforzada en estos acentos que recaen siempre en un fonema que empieza con k: ka / kue / ka / ko. En "Nido de hilos rígidos", con una asonancia de extraordinaria iconización, ya que la grafía de la i representa el fonema central, hilos, y mantiene esta iconización en nido y rígidos. Es en ese nuevo espacio en que "se danza y se llora en sus numerosos funerales". Pero esa contradicción —nido rígido— hace más poderosa la imagen. Como bien dice Blanchot:

Nous voyons, ici, se préciser une autre exigence de l'ouevre. L'ouevre n'est pas l'unité amortie d'un repos. Elle est l'intimité et la violence de mouvements contraires qui ne se concilient jamais et qui ne s'apaisent pas, tant de moins que l'ouvre est oeuvre [...] C'est à cette exaltante alliance des contraires que René Char fait allusion, lorsqu'il dit: 'Le poète est la genèse d'un être qui projette et d'un être qui retient'.[13] Char dira: 'terre mouvante, horrible, exquise'.[14]

El juego de oposiciones será una constante de la poesía de Pizarnik. Pizarnik avanza en una serie de definiciones oximorónicas. "Me danzo / me lloro", juego de oposiciones que nos lleva a la mediatización del sujeto de la enunciación —ella, su persona, en una trasposición pronominal que será cada vez más compleja en su obra posterior. Pizarnik jugará con los tres pronombres para autodefinirse, para explicarse.

Los oxímorons que siguen crean la tensión poética de este poema: el espejo —con su connotación de frialdad— está incendiado. Es Pizarnik en diferentes moradas y definiciones. Su espera —con la connotación de esperanza— en hogueras "frías", es también su lado místico, que veremos acentuarse en la poesía posterior. Es, por fin, su sexualidad, su erotismo violento de las palabras, con las palabras, que toman

total autonomía - "nombres creciendo solos en la noche". Es decir que, a nivel semántico, nos entrega un cuadro en el cual se describe, con un sentido de maravilla, la posesión de un espíritu por la palabra, pero también se plantea el acto creativo de unir palabras, elegirlas en una imagen similar a un acto amoroso que se lleva a cabo en la noche. El conocimiento carnal, comparado al conocimiento intelectual, el cuerpo como espacio físico pero también como descubrimiento de la poesía, ya que las palabras son llaves para ese "espacio de revelaciones".[15]
En este poema la fusión de los dos planos poéticos se da con una notable economía. Y el resultado es una única imagen, donde el yo poético se presenta con una intensidad y una concentración que no nos permitiría cambiar ninguna palabra. Es una prosa poética ceñida, cerrada, en un espacio que sugiere los temas centrales de la poesía de Pizarnik —su lenguaje, su vida, y la inextricable interrelación entre ambos. Su vida, con elecciones claves de palabras que la configuran: su misticismo, su sexualidad en fuego / agua (espejo) / día / noche. Molina ha llamado a sus poemas de esta época, tan breves y concentrados, "hai-kais del insomnio".[16]
El lenguaje de Pizarnik cristaliza en *Los trabajos y las noches*. Hemos visto que ella reconoce este hecho en entrevista con Marta I. Moia citada anteriormente.[17] Pero dentro de este libro clave vemos dos momentos de su expresión poética. La primera parte del libro mantiene un tono esperanzado, y es, quizá, donde se ve más lúcidamente la veta lírica y de ensueño de Pizarnik, aun cuando siempre la mantenga bajo un control tenaz. Los dos poemas finales de esta primera parte son los que más nos interesan: "Los trabajos y las noches",[18] que da título al volumen, y "Sentido de su ausencia".[19]

para reconocer en la sed mi emblema
para significar el único sueño
para no sustentarme nunca de nuevo en el amor
he sido toda ofrenda
un puro errar
de loba en el bosque
en la noche de los cuerpos
para decir la palabra inocente[20]

Vemos que se inicia con tres versos que representan una equivalencia paradigmática, con una repetición de anáfora. La sed, la poesía, y el no sustentarse en el amor nuevamente, son los tres temas que la preocupan. Sed de absoluto, sed del poema que la configure, y sed de libertad. El tema del amor, que había sido central a su poesía, comienza a ocupar un segundo lugar. Surge ahora la obsesión por el lenguaje: "decir la palabra inocente". Para lograr esa palabra en la que Pizarnik aún confía ha sido "toda ofrenda / un puro errar / de loba en el bosque / en la noche de los cuerpos". Esa errancia, metaforizada en loba, en la pasión carnal de "la noche de los cuerpos", esa busca de la palabra es aún positiva. Esta "poética" de Pizarnik, expresada en un quehacer que no le da tregua, es su mensaje: el poeta puede "decir", puede expresar, puede lograr, puede alcanzar su tono, puede fundar su realidad en la palabra, y, por ende, en la poesía. "La única morada posible para el poeta es su lenguaje".[21]
Esa palabra inocente que persigue Pizarnik es la palabra no contaminada, "el concepto de palabra esencial y exacta, que procede de un mundo puro, intacto, sin culpas, originario".[22] Este tono lírico se manifiesta en "Sentido de su ausencia" quizá el más logrado poema de esta primera parte:

si yo me atrevo
a mirar y a decir
es por su sombra
unida tan suave

a mi nombre
allá lejos
en la lluvia
en mi memoria
por su rostro
que ardiendo en mi poema
dispersa hermosamente
un perfume
a amado rostro desaparecido[23]

El amado desaparecido, su sombra, justifican el quehacer poético de Pizarnik. Aquí, el uso de la sinestesia en los cinco versos últimos, es un ejemplo de la capacidad de Pizarnik para crear imágenes de extraordinaria emoción con gran economía de recursos y gran originalidad. El rostro dispensa "un perfume / a amado rostro desaparecido". Es el sentimiento de la nostalgia, el que arde en este texto.
El problema de Pizarnik de justificarse permanentemente, de indagar tanto la necesidad cuanto el sentido de escribir, de "decir", está aquí explícito. Necesita que la palabra la justifique, y que esa justificación sea válida.
El "yo" lírico del poeta está muy presente en este poema; vemos que Pizarnik no ha permitido ninguna distancia: es un yo autobiográfico. El "yo" del poeta, y el poeta mismo se han identificado. Este rasgo de Pizarnik, con visos confesionales, irá desapareciendo en su poesía posterior y la figura del poeta ya no será fácilmente identificable con el "yo" enunciativo de otros textos.
Guillermo Sucre los define como: "poemas cortos, luminosos, extraños a veces, pero que siempre muestran una irreductible relación, una identidad, entre la experiencia existencial y la experiencia poética que la configura".[24] El primer poema, titulado significativamente "Poema", inicia el largo cuestionamiento acerca de la palabra en sí, vuelta sobre sí misma, el análisis de un metatexto. En este texto se habla del ritual de la ceremonia poética pura:

Tú eliges el lugar de la herida
en donde hablamos nuestro silencio
Tú haces de mí vida
una ceremonia demasiado pura.[25]

El poema la controla, la dirige. El tú aparece explícito. Implica un "yo" que es el autor implícito, Alejandra. Pero el "tú" del poema, también es un "tú" corporizado, como en el poema "Destrucciones".

Del combate con las palabras ocúltame
y apaga el furor de mi cuerpo elemental.[26]

La busca de la palabra se ve como lucha, la vida sexual como prohibida. Hay otra vez equivalencia entre poesía y sexualidad: están polarizadas. Pero también puede leerse como una invocación al amado, una oposición entre la busca de la palabra y la entrega sexual. La dicha quizá sería el fin del combate lingüístico, y la realización amorosa. El tema de la palabra, del amor, son constantes en esta fase de su obra, y su lenguaje poético se transforma en íntimas y espléndidas metáforas: "una flor se abre / a la delicada urgencia del rocío". La oposición entre el adjetivo delicada y urgencia, crea una tensión de arco tendido, y sentimos la entrega con la misma tensión.[27] Este constante juego de oposiciones al crear las metáforas da una belleza diáfana y cálida a su poesía de esta época.[28] Nos enfrentamos al terror mucho más tarde. Aquí, la pasión, el amor —ya sea el amante o el poema, o ambos— la convierten en "la viajera fascinada, en un fuego incesante",[29] y su vida es aún "un

cuento para niños / en donde naufragios y muertes / son pretextos de ceremonias adorables".[30]
Los sustantivos para el amado son la noche, la sed. Le ruega:

tú me desatas los ojos
y por favor
que me hables
siempre[31]

El rostro del amado como "piedra preciosa", la voz del amado "petrificada en mi memoria", como un "pájaro asido a su fuga", "un aire tatuado por un ausente", la ausencia del amado como "una grieta en un muro", "algo en el viento / un sabor amargo". Todo ilustra el uso de un lenguaje iconizado la grieta / la herida, fuerte por el uso de oposiciones y sinestesias, y que mantiene un tono de esperanza, aún en poemas que expresan el abandono que ha sufrido de ese amado:

Cuando sí venga mis ojos brillarán
de la luz de quien yo lloro
mas ahora alienta un rumor de fuga
en el corazón de toda cosa.[32]

La lluvia, la noche, el silencio compartido, el pájaro enamorado, el perfume, la luz, el rostro, el cuerpo, son utilizados para crear visiones de posibles felicidades:

Recibe este rostro mío, mudo, mendigo
Recibe este amor que te pido.
Recibe lo que hay en mí que eres tú.[33]

A ese tono decididamente lírico de la primera parte, le siguen dos poemas que retroceden en el tiempo: "Infancia" y "Antes". Aquí Pizarnik toma distancia, el tono de los poemas varía, y empieza la elección de palabras que tendrá que ver con pérdidas y violencia: viento, lilas, muerte, jaulas. En Pizarnik son palabras de connotación negativa. Esta rápida vuelta a una infancia sombría da paso al primer poema de la tercera parte del libro, "Anillos de ceniza". El tema central será, desde ahora, el amor perdido, y el sujeto de la enunciación ya no es un "yo", sino "alguien". Pizarnik toma distancia de un "yo" lírico, y aparece ese "alguien que soñó muy mal".

Nunca de nuevo la esperanza
en un ir y venir
de nombres, de figuras.
Alguien soñó muy mal,
alguien consumió por error
las distancias olvidadas.[34]

Si somos el sueño de alguien, soñarnos mal es abandonarnos, dejarnos caer. El tema de la caída, del descenso, comienza aquí. También la indagación entre lenguaje y silencio: "Silencios" y "Pido el silencio" es otra referencia a la muerte: "La muerte siempre al lado / escucho su decir / sólo me oigo". Y luego:

aunque es tarde, es noche,
y tú no puedes.
Canta como si no pasara nada
Nada pasa.[35]

Son ya poesía que anticipa su última época. En *Textos de sombra*, dirá en su último poema recogido:

La noche soy y hemos perdido.
Así hablo yo, cobardes.
La noche ha caído y ya se ha pensado en todo.[36]

La ironía del título "Fiesta", donde hay un "yo" ausente para los que llegan, inexistente para los que busca, en una orfandad total, dará la tónica de esta última parte:

He desplegado mi orfandad
sobre la mesa, como un mapa.
Dibujé el itinerario
hacia mi lugar al viento.
Los que llegan no me encuentran.
Los que espero no existen.
Y he bebido licores furiosos
para transmutar los rostros
en un ángel, en vasos vacíos.[37]

Este sentimiento de orfandad iconizado, ese exilio, en un itinerario dibujado hacia el viento, es una idea recurrente en Pizarnik. En su Diario, anota: "¿Por qué no haré también yo un esfuerzo por ordenar y aclarar mi obsesión? Y decidí anotar lo que se refiere a mi sentimiento de orfandad".[38] Esta soledad total en medio de una "Fiesta", este sentimiento de alienación también aparece en su "Diario", donde se autodefine como "una silenciosa, una huérfana sordomuda, hija de algo que se arrodilla y de alguien que cae".[39] Podemos notar que en el ensayo de Pizarnik, "Relectura de Nadja", hay una simbología y una temática que refuerza a los poemas que hemos analizado. Pizarnik se identifica con Nadja, con "su pertenencia a una finísimia especie humana que no tiene cabida en este mundo". Su errancia "más que del paseo se trata de un puro errar, aunque es de noche, por la fôret de Fontainebleau". Y agrega al final de este texto,
todo compone una desventurada ceremonia cuyo centro es el reiterado *trop tard*, especie de *never more* de índole superior, adagio eficaz para el canto del bosque destinado a la muchacha de ojos abiertos.[40]
Pizarnik es, como Nadja, la mediadora, la intercesora, la criatura siempre inspirada e inspiradora; es un instrumento superior de visión y simultáneamente, la pasante de ojos violentos que eligió las calles como espacio de aprendizajes y modo de conocimiento.[41]
El tema del insomnio en "Los ojos abiertos"[42] nos presenta un alba llevada a categoría espacial, no sólo temporal: "Alguien mide sollozando / la extensión del alba". La ironía de "Las grandes palabras", que es, en realidad la dicotomía de significado, la ambigüedad de la palabra, que no puede fundar la realidad.

aún no es ahora
ahora es nunca
aún no es ahora
ahora y siempre
es nunca[43]

El juego semántico entre los cuatro adverbios temporales insiste en la ironía y la dualidad del significado, dentro y fuera del contexto. Siempre y nunca se oponen, pero ahora y siempre se equivalen en el discurso poético. El cambio de significado y la continuación del significante similar. Palabras que se cargan con diferentes

significaciones. Por último citamos uno de los poemas clave de esta época. Volvemos a observar, condensadas, la mayoría de las características de Pizarnik, a saber: influencia del surrealismo, capacidad para crear imágenes cargadas de sugestión y de ambigüedad, que permiten gran dicotomía en su interpretación, uso de ciertos recursos poéticos en forma reiterada, en especial la paronomasia y la iconización.
La espacialización es rigurosa en *Los trabajos y las noches*. A la palabra se le concede una arquitectura que la sostiene en el espacio. El ritmo está claramente marcado, acentuando la espacialización. El peso de cada palabra está dado por su ubicación en el verso, y por el juego que se establece entre los diferentes versos. Hay pausas, hay silencios. La importancia de los silencios en ese espacio de la página en blanco obsesionaba a Pizarnik. En ese espacio poético, los recursos de que echa mano contribuyen a que cada poema, sea, en verdad, como una pintura. En su ensayo "El poeta y su poema" Pizarnik describe un gesto de las artes plásticas que ella incorpora a su proceso poético: "adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo [...] A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aun su nombre".[44] En la página como pintura, las palabras se vuelven figuras en un espacio. El uso casi constante de la anáfora en el eje sintagmático, estructura los poemas como un cuadro abstracto, mientras que la aliteración que se cumple en el eje paradigmático, crea la música, que se convierte en la melodía de ese pentagrama. Si tomamos un poema como "En tu aniversario", vemos los dos ejes en función cruzada:

Recibe este rostro mío, mudo, mendigo.
Recibe este amor que te pido.
Recibe lo que hay en mí que eres tú.[45]

La fusión de los pronombres —yo/tú— se cumple a nivel semántico. Pero los golpes de ritmo 5-3-4, y el énfasis que recibe al principio de cada verso, crean un espacio musical, que se apoya en el verbo *recibir* con su connotación de aceptar. Pizarnik es "pura ofrenda" también en el amor. El más perfecto ejemplo donde la poesía es pintura, y por ende, tiene un espacio físico aparece en "Nombrarte", a nivel también semántico:

No el poema de tu ausencia,
sólo un dibujo, una grieta en un muro,
algo en el viento, un sabor amargo.[46]

Esa *grieta* como herida, ese *viento* como amenaza, ese gusto *amargo*, crean ya un poema elegíaco, pero donde la tristeza está aún controlada, medida. No es todavía el poema de la ausencia: es *sólo un dibujo* y hay esperanza de un reencuentro.
La distribución en la página es primordial, para dar valor y peso a ciertas frases, a ciertas palabras. Veamos "La verdad de esta vieja pared", donde el uso de la paronomasia en el eje sintagmático agudiza el concepto del poema, cuya idea está sugerida, pero no explícita:

que es frío es verde que también se muere
llama jadea grazna es halo es hilo
hilos vibran tiemblan
hilos
es verde estoy muriendo
es muro es mero muro es mudo mira muere[47]

No sabemos si es un animal o una planta; sólo sabemos que provoca un efecto en ese "yo" enunciativo, que aquí parece confundirse con el "yo" lírico, con el poeta

mismo. Importa la sugestión de terror que ese objeto provoca: "estoy muriendo" dice el poeta y el uso de un tiempo progresivo lleva la acción a alargarse en el tiempo que fluye, hasta terminar en la palabra muere. ¿Quién muere, quién mira? El fonema "m", con sus vocales mero / muro / mudo / mira / muere/ crea la perfecta aliteración y un tono incantatorio, repetitivo, y la pared "mero muro mudo" nos agobia. Queda una imprecisa sensación física de horror y repulsión, creado por todas las posibles connotaciones.

Si bien es cierto que Pizarnik buscaba "hacer poemas terriblemente exactos, a pesar de mi surrealismo innato",[48] este surrealismo aflora constantemente, como hemos visto en el poema citado. Pizarnik dice en entrevista con M. I. Moia:

Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad; que solamente podemos hablar de lo obvio. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. Es esto lo que ha caracterizado mis poemas.[49]

Sabemos de la admiración de Pizarnik por Aldo Pellegrini, Enrique Molina y Olga Orozco. El surrealismo es una constante indiscutible en Pizarnik. La economía rigurosa de *Los trabajos y las noches* que analizamos y su veta surrealista hacen de este libro su culminación lírica. En *Los trabajos y las noches*, hay una unidad de temas y de forma que da al libro una calidad integrada a la ambientación poética. Lasarte y Gómez Paz coinciden en que aquí se encuentra la mayor parte de sus poemas antológicos. El tema del amor en *Los trabajos y las noches* se cumple en la dicha; la primera parte de este libro muestra la transcendencia del ser en la culminación amorosa. Pero luego se vuelve a la sed como emblema, y surge el designio de "no sustentarse de nuevo en el amor". Vimos que la primera parte del libro termina en una elegía, "Sentido de tu ausencia". Y veremos que los dos temas que recorren toda su última etapa poética serán, precisamente, la muerte y la ausencia. La aventura de Pizarnik ya no se cumple en el amor. El lenguaje cambia: los verbos y adjetivos son destructores: palabras mutiladas, lilas rompiéndose, y "los funestos" son "los dueños del silencio". Esta sustantivación del adjetivo funestos, da al escrito una eficacia más terrible aún. Pizarnik intentará exorcizar a la muerte, a la soledad, al fracaso de la palabra poética que no funda ya su mundo. "Son mis voces cantando / para que no canten ellos / los amordazados grismente en el alba". El mundo será gris, gris su nombre, su pronombre.[50] Su propia ausencia en definitiva, su destierro, es total, y el cerco se va cerrando en torno: "los que llegan no me encuentran / los que espero no existen". Y la sensación de impotencia ante lo tenebroso, la violencia, dirá: "Aunque es tarde, es noche / y tú no puedes. / Canta como si no pasara nada / Nada pasa".[51]

El tema del amor, constante en su poesía, va a ser reemplazado casi enteramente, por el cuestionamiento sobre la palabra. *Los trabajos y las noches* marca una crisis a nivel de la escritura y a nivel personal. El color, la textura, la espacialización, el lenguaje, sufrirán un cambio, un viraje que nos lleva a la poesía de sus dos últimos libros: *Extracción de la piedra de locura y el infierno musical*.

Dice Lagmanovich que hay dos aspectos de esta última poesía que es preciso mencionar. Uno se refiere a la peculiar problemática del yo que en estas páginas abunda; el otro, a la frecuentación casi exclusiva de breves, incisivas y a veces ardientes construcciones que formalmente pueden denominarse 'poemas en prosa'.[52]

Al enfrentarnos a estos dos últimos libros, *Extracción de la piedra de la locura*, y *El infierno musical*, que podrían definirse como desborde de la angustia, cabe preguntarnos qué impulsa al poeta a ese viaje de descenso. Creemos que puede construirse como una única y última forma de salvación. Es, siguiendo el concepto de Heidegger, la conversión de la angustia en osadía creadora. La evolución de imágenes, la insistencia en ciertos temas —muerte, ausencia— hace que podamos

ver estos dos libros, y aún la primera parte de *Textos de sombra*, donde se recogen sus últimos poemas, como una unidad que ciñe su última poesía.
Encontramos cambios con respecto a su poesía anterior. Desde un aspecto puramente formal, notamos que la espacialización, cara a Pizarnik, es ahora un elemento secundario. Son pocos los poemas contenidos y "exactos" de estos libros. La imagen que perdura es de un material verbal que se desborda, un cuestionamiento constante sobre la palabra, y el poder de salvación que ella puede contener.

Extracción de la piedra de locura

En *Extracción de la piedra de locura*, el tono es desesperanzado y trágico. Pizarnik divide este libro en cuatro partes: las tres primeras reúnen poemas cortos, muchos inéditos, y agrupados según la fecha en que fueron escritos, en este caso, los poemas abarcan los años de 1966, 1963 y 1962. El último fragmento, de 1964, consta de tres prosas poéticas largas, que quizá se cuenten entre la poesía más desesperada que se haya escrito jamás. Difícil de olvidar, aún difícil de continuar leyendo, ya que el trasfondo de esta prosa poética alucinada, está recorrido por la locura y la muerte. Hay gran consistencia en las imágenes, que llevan siempre el peso mayor en la poesía de Pizarnik, imágenes que sugieren un espacio onírico, pero de pesadilla, donde "las formas despavoridas" mueren.
Murieron las formas despavoridas y no hubo más un afuera y un adentro. Nadie estaba escuchando el lugar porque el lugar no existía.
Con el propósito de escuchar están escuchando el lugar. Adentro de tu máscara relampaguea la noche. Te atraviesan con graznidos. Te martillean con pájaros negros. Colores enemigos se unen en la tragedia.[53]
Los signos son "de tristeza incandescente".
La luz del viento entre los pinos ¿comprendo estos signos de tristeza incandescente?
Un ahorcado se balancea en el árbol marcado con la cruz lila.
Hasta que logró deslizarse fuera de mi sueño y entrar a mi cuarto, por la ventana, en complicidad con el viento de la medianoche.[54]
Y las voces son ahora grises: "Veo crecer hasta mis ojos figuras de silencio y desesperadas. Escucho grises, densas voces en el antiguo lugar del corazón."[55] Y luego dirá: "Grises pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males mi poema".[56]
El título mismo del poema, "Desfundación", indica la incapacidad del poeta para fundar su mundo apoyándose en la palabra. Todo el texto es una desgarradura, y una evolución, una carrera cada vez más rápida a la desintegración. Pizarnik se proyectará en rostros terribles: "Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste". El tono de desesperación de todos estos poemas está reforzado por esa elección de imágenes únicas a Pizarnik y que presenta en contracanto al pesimismo: "Deslumbramiento del día, pájaros amarillos en la mañana". Y la vuelta a "las moradas del consuelo, la consagración de la inocencia, la alegría inadjetivable del cuerpo",[57] espacios a los que ya no puede acceder. El metatexto, la reflexión sobre la palabra, aparece claramente en "Linterna sorda".[58] "Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche". La noche se hace real sólo porque es escrita, expresada. Su única manera de trascenderse, de sentirse vivir, es a través del lenguaje.
Pizarnik apoya el mismo concepto de otros poetas: la idea de una realidad fundada por el lenguaje, por la palabra. En su entrevista con Juarroz,[59] éste medita sobre la palabra, y dice que "la única fidelidad que se le puede exigir al poeta es la fidelidad a su lenguaje. Lo que se llama estilo es la culminación de esa fidelidad. Cada uno

es su lenguaje". Para Juarroz, el poeta sólo puede concebir un dios verbal, que de ninguna forma es menos real que cualquier otro. Y la contemplación es necesaria para que pueda hacer existir los objetos de su espíritu; imágenes, representaciones. También para Pizarnik, que contemplaba palabras y las intercambiaba hasta encontrar la forma y el significado adecuado a ese espacio elegido en el poema.[60]
Estos poemas, que contienen textos escritos entre 1962-1966, son reveladores de una melancolía abrumadora. Hemos ya mencionado los temas principales, que luego analizaremos; también el colorido sombrío, o la ausencia total de color, "la visión enlutada, desgarrada, de un jardín con estatuas rotas"[61] la terrible sensación del "trop tard", encapsulada en una oración: "El sueño demasiado tarde, los caballos blancos demasiado tarde, el haberme ido con una melodía demasiado tarde".[62]
Si bien hay poemas más cortos y ceñidos, fragmentos de sensaciones y pensamientos, también es cierto que sus dos prosas poéticas más memorables son un torrente de imágenes y se hallan al final del libro, en la IV parte, como si Pizarnik hubiera querido prepararnos para este fin casi insoportable para el lector. Desde el principio de este fragmento sentimos la cercanía de la tragedia:
La luz mala se ha avecinado y nada es cierto [...] Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. Habla de lo que sabes. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición. Es tan oscuro, tan en silencio el proceso a que me obligo. Oh habla del silencio.[63]
Pizarnik incorpora a este libro la serie "Caminos del espejo". Son diecinueve poemas brevísimos, fechados en 1962, algunos de sólo una línea, donde la intensidad de cada concepto, y las deliberadas desviaciones de sistemas establecidos hacen que el lector se sienta aún más atraído, y se establezca un nivel más alto de información. Esta característica de Pizarnik de sorprender y sacudir al lector es notable aquí, ya que en la brevedad de estos textos, cada palabra lleva un peso mayor, connotaciones más completas. Líneas como: "Al negro sol del silencio las palabras se doraban" y también "La noche tiene la forma de un grito de lobo", donde las palabras y la noche adquieren, de pronto, otro significado. Las palabras se crean, surgen exactas, se gozan, y la noche es un aullido.
Morfológicamente, Pizarnik mezcla las categorías pronominales, creando un impacto estético mucho más fuerte y perdurable: "Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy. Peregrina de mí, he ido hacia la que duerme en un país al viento". El tema de la caída también presenta una originalidad nueva, en cuanto opone el "yo" con "ella" o "tú". "Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma".[64]
Para Pieyre de Mandiargues son poemas que difunden el amor, pero también el terror. En este último eje, a pesar de los optimismos ocasionales que encontramos, es el centro en el cual se articulan los poemas de este libro.

El infierno musical

En *El infierno musical*,[65] Pizarnik divide los textos en cuatro grupos, a saber: "Figuras de presentimiento", "Las uniones posibles", "Figuras de la ausencia" y "Los poseídos entre lilas". El primer poema indica el tema central del libro, es poema que lo define como metatexto, una inquisición sobre el lenguaje y sus funciones.[66]

Y qué es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y qué es lo que vas a hacer.

Voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo.

Pizarnik tiene numerosas composiciones cuya estructura es interrogativa. Formula preguntas a sus poemas o a través de ellos aunque la poesía no responda a los enigmas que se plantea. Este cuestionamiento de la relación entre la palabra y la vida se acentúa en estos textos. Los poemas son diferentes en su forma, si bien se mantiene siempre la misma calidad poética. Se repiten aquí, cómo en *La extracción de la piedra de locura* los textos cortos, de una sola página, pero también tenemos el poema más significativo de este libro, titulado "Piedra fundamental". El tema central de este largo poema será la escritura —piedra angular— y cómo esa escritura puede fundar el mundo. Se repite la angustia del poeta, y su realización de que "No puedo hablar con mi voz sino con mis voces".[67] La multiplicidad de voces en Pizarnik es otro tema central a su poesía de esta última época.
El poema que da título al libro, "El infierno musical", vuelve sobre el tema de la escritura, pero ya "liberada a sí misma". Es la palabra que ha adquirido autonomía, libertad absoluta, y que Pizarnik ya no controla. "La melodía rota de sus frases"[68] la deja desamparada. Se quiebra la unidad, correspondencia entre vida y poesía:
Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.[69]
Esta obsesión se mantiene a lo largo del libro, junto al juego de pronombres y sus varias voces, así como también el tema del amor, pero visto y sentido ahora como pérdida irremediable. En consecuencia, el miedo a la soledad. "Sin tu mirada no voy a saber vivir, también esto es seguro. Te suscito, te resuscito".[70] En "Signos", su desesperación ve ese amor convertido en parodia. "Me habían prometido un silencio como un fuego, una casa de silencio. De pronto el templo es un circo y la luz un tambor".[71]
No queremos dejar de apuntar aquí algunas metáforas de "Los poseídos entre lilas" que comprende cuatro prosas poéticas que se distinguen por la utilización del diálogo, de personajes, y de una escenografía —narrada— que acerca estos textos al teatro del absurdo, integrándose a la modernidad de Ionesco o de Beckett. En la primera escena aparecen dos personajes, que, a efectos del análisis, interpretaremos como la propia dualidad dramatizada de Pizarnik a la cual antes sólo había aludido. Es una estructura cerrada, que se abre y se cierra con dos acciones análogas: se inicia con el verbo abrirse; "se abrió la flor de la distancia", y termina con un sintagma que se le opone: "se ha cerrado una puerta". El discurso desarrolla sobre el eje sintagmático las primeras alusiones a "gestos", "objetos" y "formas" que el *dialogante* (primero) sugiere. La escena es mágica, porque parece converger en un momento especial del tiempo para el cual el segundo personaje se ha preparado como si fuese un rito: "Como si te hubieses preparado desde la infancia, acércate a la ventana". La visión que se nos entrega es la de un mundo inconcluso, en el cual se sugiere la soledad, la alienación, la futilidad. Los sintagmas son negativos: el café está vacío, el cielo es una materia deteriorada, los personajes pasan, simplemente, sin encontrarse, sin detenerse. Es decir, un escenario de "multitud de gestos inconclusos, objetos ilusorios, formas fracasadas". El diálogo adquiere una violencia inusitada, rápida, y la descripción de la escena toca lo grotesco: "una equilibrista enana se hecha al hombro una bolsa de huesos y avanza por el alambre con los ojos cerrados". El párrafo siguiente intensifica el clima de pesadilla, al narrar una escena que encierra obscenidad y repulsión. La equilibrista es enana, está desnuda pero lleva sombrero. Su perseguidor es también deforme. La visión se vuelve intolerable para el primer personaje, que pide clemencia. A nivel emocional representa una dualidad sado-masoquista, que llega a

su tensión máxima cuando el personaje 1 pide: "Basta, por favor". El diálogo se cierra con nuevas alusiones a siluetas "que espían desde sus madrigueras", creando una atmósfera de asechanza.
Existe un narrador, que es el sujeto de la enunciación, existe la historia, que es lo acontecido, y el diálogo al cual nos enfrentamos. Más allá del nivel descriptivo, este diálogo es una metáfora de nuestra vida, es decir, nos presenta la realidad de los límites del conocimiento humano, la extensión de nuestra incomunicación, de nuestra soledad. Nos enfrentamos a una realidad grotesca, y, ya transgredidos los parámetros asignados a la normalidad, una realidad de pesadilla. Es una extendida metáfora del horror.
Si analizamos los signos de la primera parte, vemos "puerta", "tronco", "follaje", "árbol", "café", "perro", "enamorados" —todos connotativos de realidades cotidianas. Luego se trasmutarán en : "enana", "huesos", "madriguera", "gnomo", "locos". Los campos semánticos diversos invierten la escena repentinamente, como si nos descubriesen otra realidad —la verdadera— detrás de la aparente.
Los cuatro fragmentos forman una unidad, y apuntan a la temática de desesperación de su obra posterior. El segundo fragmento es un monólogo dirigido a un interlocutor que no responde, y que sólo el lector escucha. El mensaje poético es, en este caso, una disquisición sobre la muerte. El escenario que describe linda nuevamente con lo obsceno. El acto de hacer el amor se reduce a la más obvia sordidez. La iniciación es inocente, con palabras como "chica" y "muchacho", que denotan juventud y alegría, en oposición a la descripción que le sigue: "manchas de sangre", "rizos públicos", "pedacitos de uñas", "vela doblegada que usaron con fines oscuros", "manchas de esperma sobre el lodo". Toda esta enumeración caótica intensifica la obscenidad y connota la idea de sadismo. El cuarto fragmento es de más interés porque el intertexto sugiere el cuento maravilloso,[72] que se entrecruza con la "realidad verdadera". Esa "realidad" es para Pizarnik la de su soledad mortal —"Te hablo de la soledad mortal"— y todo el fragmento postula el refugio en la irrealidad, que hace tolerable lo cotidiano. Nuevamente hay un diálogo implícito con el lector, al cual se dirige con intensidad: "no tengas miedo". Es un poco el modo de dirigirse a los niños:
Te hablo de la soledad mortal. Hay cólera en el destino porque *se acerca, entre las arenas y las piedras, el lobo gris*. ¿Y entonces? Porque romperá todas las puertas, porque sacará afuera los muertos para que devoren a los vivos, para que sólo haya muertos y los vivos desaparezcan *No tengas miedo del lobo gris*. Yo lo nombré para comprobar que existe porque hay una voluptuosidad inadjetivable en el hecho de comprobar.[73]
Tenemos la imagen de la soledad extendida, en "piedras" y "arena", signos que evocan un desierto. El texto incorpora elementos del cuento de Caperucita Roja y también de Los Tres Chanchitos. En estas narraciones la acción principal consistía en defenderse del lobo feroz, que rompería la puerta y devoraría a los protagonistas. Aquí, los muertos cobran vida, y se convierten en devoradores, para que los vivos desaparezcan. Otra metáfora que podemos identificar con un submundo infernal y amenazante que triunfa sobre nuestra realidad desprevenida. En esta oración hay un continuo juego dialéctico entre vivos/muertos, sobre los dos ejes de la narración, que se resuelve en el párrafo final, en el cual la muerte queda como única realidad válida:
Las palabras hubieron podido salvarme, pero estoy demasiado viviente. No, no quiero cantar muerte. Mi muerte [...] el lobo gris [...] la matadora que viene de la lejanía [...] ¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Cuánto? ¿Por qué? ¿Para quién?.[74]
Pizarnik, como personaje principal de su libro, queda sola, en el centro de su infierno.

Por último, vamos a referirnos a su libro publicado póstumamente, *Textos de sombra y últimos poemas*. El epígrafe a este libro, ya nos indica la visión última del mundo para Pizarnik. Dice así: "En el centro puntual de la maraña, / Dios la araña". En la simbología de Pizarnik, esta "maraña", no es otra cosa que el universo. Es una alusión también, a la constante del laberinto, tema que aparece repetidamente en Borges. En su poema "Laberinto", Borges describe al labertinto como: "La maraña de interminable piedra entretejida", pero Dios no aparece identificado con el símbolo de la araña. En Pizarnik, por el contrario, la equivalencia Dios / araña es explícita y trae consigo connotaciones de terror, ya que la simbología de araña "representa la idea del torbellino devorador, cuando aparece en el centro del tejido. Probablemente un símbolo de la intuición negativa del Universo, que ve el mal, no sólo en la periferia de la rueda de las transformaciones, sino en su propio centro, es decir, en su origen".[75] Podríamos aventurar la hipótesis que, para Pizarnik, en el origen está el mal. El mundo como laberinto, como maraña de piedra, y Dios, origen de todo, representado en la imagen de la araña, origen del mal.
La primera parte de este libro es un canto desesperado, un casi pedido de ayuda que atraviesa todos los poemas; la busca infructuosa de la palabra necesaria al poema: "Los deterioros de las palabras / deshabitando el palacio del lenguaje; / la locura sombría / recintos viscosos donde se oculta / la piedra de la locura / corredores negros / los he recorrido todos". También son la expresión de la angustia personal, "mi persona está herida / mi primera persona del singular", hasta la angustia de su escritura, escribiendo ahora amenazada: "escribo como quien con un cuchillo alzado en la oscuridad" e "invitada a ir nada más que hasta el fondo", oxímoron perfecto que demuestra la imposibilidad de Pizarnik de detener su inquisición, su manera de vivir y de escribir en un continuo desafío a los límites.
Finalmente queremos señalar otro aspecto importante, aunque sólo sea tangencialmente, y es el uso de los distintos elementos puramente formales que fascinaban a Pizarnik y que aparecen nuevamente aquí. Entre ellos, debemos mencionar el valor que otorgaba al plano paradigmático, con su importancia de los fonemas y semas y también a la espacialización de las grafías diversas. Para Lotman, este nivel gráfico es fundamental: "poetic language features an iconic rather than a predominantly conventional relationship of form and content, in which all language elements (and cultural elements) may be involved in the expression of content. Writing typographically may entail a meaning [...] Deviations from established systems disrupt the automatism of perception and by calling the reader's attention to particular points result in a higher level of information flow".[76] Esta es, para Lotman, una de las características más importantes del arte.
Para Pizarnik la búsqueda de la palabra exacta, que dijera lo que debía decir, fue esencial a su poesía. Concedía una importancia inmensa a ese espacio poético, la página en blanco, al cual se enfrentaba. Utilizaba una pizarra, donde elaboraba sus ceñidos poemas, ajustando el ritmo exacto, la forma que cupiera, como una pieza de un rompecabezas, en su sitio exacto. Ese control del lenguaje, esta espacialización, establece una diferencia clave entre sus cinco primeros libros, y sus dos últimos. En *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*, registramos su prosa poética, donde es notable la ausencia de espacialización. Pizarnik rueda en un desborde de palabras que expresa en prosa convertida en verdadero ejemplo de enumeración caótica,[77] donde se pregunta, se apostrofa o se condena a sí misma. El lenguaje también cambia a nivel sintagmático, creando un clima de desesperación, en series de campos semánticos que configuran un mundo de horror o de desesperación, mucho más terrible que aquel insinuado, aludido, sugerido en sus poemas anteriores, breves y ceñidos. El texto, muchas veces compacto y continuo, crea un espacio cerrado y agobiante, donde impera la sensación de asfixia. El mensaje de estos dos últimos libros, es el de la imposibilidad de la huida, el de las palabras como trampa. Pizarnik lo consigue ayudada de procedimientos poéticos formales, que enfatizan el plano semántico.

Hemos analizado hasta aquí la evolución de la poética de Pizarnik en sus libros más logrados. Hemos mencionado las variaciones de tono y enfoque, los recursos formales y su visión del mundo que se hace cada vez más sombría y compleja. Si en *Árbol de Diana* y *Los trabajos y las noches*, sus poemas habían sido eminentemente fragmentarios y elípticos, rodeados del blanco de la página, terriblemente exactos y precisos, y de estructura cerrada, vemos su notable cambio en los libros finales: donde antes no existía un progreso narrativo, un movimiento, una estructura temporal, ahora la brevedad desaparece, las palabras atiborran el espacio, toda la página en blanco, y ya no hay espacio para el silencio. Las múltiples voces se enfrentan y se interrumpen en una suerte de música disonante. Esta evolución se ve claramente al estudiar el desarrollo de sus temas recurrentes, que evidencian sus obsesiones y nos llevan a una mejor comprensión de su poética.

NOTAS

1. Enrique Molina, que tuvo gran influencia sobre Pizarnik, se refiere también a su obra "como un solo poema largo, siempre repetido con distintos destellos. En la diversidad infinita del mundo, ciertos mitos se nos imponen". Alejandra Pizarnik, "Árbol de Diana", (Sur: 1962), *Cuadernos* 90 (1964): 89-90.
2. Alejandra Pizarnik, "Árbol de Diana", *Sur* (1962): 9.
3. Enrique Molina, *Cuadernos* 90 (1964): 89-90.
4. Ivonne A. Bordelois, "Alejandra Pizarnik: Árbol de Diana", *Sur* 282 (mayo-junio 1962): 98-100.
5. Alejandra Pizarnik, *Los trabajos y las noches* (Buenos Aires: Sur, 1965).
6. Enrique Pezzoni, "La poesía como destino", *Sur* 297 (1965): 101-104.
7. Guillermo Sucre, "Alejandra Pizarnik: La ceremonia poética pura", *Zona franca* 23-24 (1965): 31.
8. Marta I. Moia, "Entrevista con Marta I. Moia" *Plural* 4 (1972): 9.
9. Alejandra Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura* (Buenos Aires: Sudamericana, 1968).
10. Pizarnik, *El infierno musical* (Buenos Aires: Siglo veintiuno, 1971).
11. Pizarnik, *Textos de sombra y últimos poemas* (Buenos Aires: Sudamericana, 1982).
12. Pizarnik, *Árbol de Diana* 17.
13. Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris: Gallimard, 1955) 304-305.
14. Blanchot 304.
15. Pizarnik, *Los trabajos y las noches* 10.
16. Enrique Molina, *Cuadernos* 90.
17. Marta I. Moia, *Plural* 9.
18. Pizarnik, *Los trabajos y las noches* 25.
19. Pizarnik 26.
20. Pizarnik 25.
21. Marta I. Moia, *Plural*.
22. Cf. Anna Soncini, "Itinerario de la palabra en el silencio", *Cuadernos Hispanoamericanos 5* (mayo 1990): 7-15.
23. Pizarnik, *Los trabajos y las noches* 26.
24. Guillermo Sucre, *Zona franca* 22-23 (1965): 31.
25. Pizarnik, "Poema" *Los trabajos y las noches*, 9.
26. Pizarnik, "Destrucciones" 12.
27. Pizarnik, "Amantes" 13.
28. Hay, en el estilo de Pizarnik, una constante oposición a nivel de conceptos y también de imágenes, hasta el punto que podríamos afirmar que el oxímoron es la clave de este universo. Constantemente para crear sus imágenes poéticas, Pizarnik

acerca términos semánticamente opuestos: sol negro, ángel harapiento, luz oscura. Este recurso crea connotaciones riquísimas, pero dadas con extrema concisión. Este mismo problema se ve nuevamente cuando trata de formalizar en la página en blanco, la palabra y el silencio. Veremos a largo de su obra el repetido uso de figuras de contradicción, tan fructíferas en poesía. Cf. Octavio Paz, *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 1979): 98-113.
29. Paz, "Quien alumbra", *Arco* 14.
30. Paz, "Reconocimiento", *Arco* 15.
31. Paz, "Presencia", *Arco* 16.
32. Paz, "Donde circunda lo ávido", *Arco* 22.
33. Paz, "En tu aniversario", *Arco* 11.
34. Paz, "Caer", *Arco* 44.
35. Paz, "Pido el silencio", *Arco* 43.
36. Paz, *Textos de sombra* 95.
37. Pizarnik, *Los trabajos y las noches* 45.
38. *Revista mito* VII.39-40 (1961-1962): 110.
39. *Revista mito* 114.
40. Andrés Breton, "Relectura de Nadja, de Andrés Breton", *El deseo de la palabra* (Barcelona: Ocnos, 1975): 207.
41. Pizarnik, *El deseo de la palabra* 209.
42. Pizarnik, "Los ojos abiertos" *Trabajos* 46.
43. Pizarnik, "Las grandes palabras" *Trabajos y las noches* 41.
44. Pizarnik, "El deseo de la palabra" 249
45. Pizarnik, "En tu aniversario" 11.
46. Pizarnik, "Nombrarte" 23.
47. Pizarnik, "La verdad de esta vieja pared" 48
48. Marta I. Moia, *Plural*.
49. Marta I. Moia, *Plural*.
50. Pizarnik, *Los trabajos y las noches* 35.
51. Pizarnik, "Mendiga voz" *Trabajos* 60.
52. David Lagmanovich, "La poesía de Alejandra Pizarnik", XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 1978.
53. Alejandra Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura*, "Contemplación" 15.
54. Pizarnik, "Cuento de invierno" 17.
55. Pizarnik, "En la otra madrugada" 18.
56. Pizarnik, "Desfundación" 19.
57. Pizarnik 52.
58. Pizarnik, "Linterna sorda" 13.
59. Entrevista con Roberto Juarroz, *Zona franca* IV.52 (1967): 10-13.
60. Juarroz, *Zona franca*.
61. Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura* 58.
62. Pizarnik 57.
63. Pizarnik 50.
64. Pizarnik, "Fragmento XVI" *Extracción* 44.
65. Pizarnik, *El infierno musical* (Buenos Aires: Siglo veintiuno, 1971).
66. Pizarnik 11.
67. Pizarnik 13.
68. Pizarnik 26.
69. Pizarnik 24.
70. Pizarnik 25.
71. Pizarnik 33.
72. Ver Irene Bessière, que establece la distinción entre cuento maravilloso y cuento fantástico, en *Le récit fantastique* (Paris: Librairie Larousse, 1974).
73. Pizarnik, *El infierno musical* 48.
74. Pizarnik 75.

75. Ver Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Labor, 1981) 77.
76. Jurii Lotman, *Analysis of the Poetic Text* (Ann Arbor: Ardis, 1976.)
77. Cf. Leo Spitzer, "La enumeración caótica en la poesía moderna", *Lingüística e historia literaria* (Madrid: Gredos, 1955): 295-355.

CAPÍTULO V

ESTUDIO DE TEMAS

En el capítulo anterior estudiamos la evolución de las metáforas y el empleo de los recursos formales en la obra de Pizarnik. Aquí queremos analizar los temas centrales a su poesía desde un punto de vista conceptual, que abarque las ideas centrales propuestas para cada tema, y que nos aclare con más precisión su poética.

Infancia

En una entrevista con Martha I. Moia, Pizarnik declara que en sus poemas "hay palabras que reitero sin cesar, sin tregua, sin piedad: las de la infancia, las de los miedos, las de la muerte, las de la noche de los cuerpos".[1] Considera también allí que ciertos términos como errancia, silencio, viento, noche, son a la vez signos y emblemas. Elegimos rastrear las imágenes que nos presenta de la infancia, y analizar el cambio en esta indagación de su pasado, que aparece como emblema de una nostalgia y llega a convertirse en rechazo o negación. La ternura de la primera época:

Mi infancia y su color
a pájaro acariciado.[2]

poema dedicado a Olga Orozco, donde hace uso de una espléndida sinestesia, se convierte en

las negras mañanas de sol
cuando era niña.[3]

y en la descripción de un terrible miedo:

Mi infancia
sólo comprende al viento feroz
que me aventó al frío.[4]

Las imágenes de viento, de oscuridad, de frío, nos anuncian su concepto posterior de pérdida, de ausencia de la felicidad inicial. Así dirá:

Oscura y triste la infancia se ha ido y la
gracia, y la disipación de los dones.[5]

y también la relación entre infancia y bosque, infancia y jardín. Hay ruptura y desdicha entre estos emblemas:

Murieron ya los sueños sagrados de la infancia
y la naturaleza también, la que me amaba.[6]

Así también en su poema "Reconocimiento"[7] las alusiones a la naturaleza serán negativas:

las lilas que aletean
en mi tragedia
del viento en el corazón.

"Un cuento para niños" es decir una fantasía, una maravilla quedan anulados por las lilas —símbolo de muerte en Pizarnik— y el viento, en general también negativo. El poema que más nos interesa es el titulado "Infancia" que transcribimos:

Hora en que la yerba crece
en la memoria del caballo.
El viento pronuncia discursos ingenuos
y *alguien entra en la muerte*
con los ojos abiertos
como Alicia en el país de lo ya visto.

Es notable la relación entre la muerte y el país de las maravillas —para Pizarnik "el país de lo ya visto". Y notable su identificación con Alicia, que como Pizarnik, explora "el otro lado", "la otra orilla" del espejo. En este poema caben dos interpretaciones: la primera lectura puede engañarnos y llevarnos a creer en un poema de alegría, ya que es fácil ver a Alicia —personaje— como símbolo de la felicidad de la infancia. Alicia en el país de las maravillas termina muy bien. Aquí la felicidad no está dada por la vuelta del mundo del ensueño a la realidad, sino por el ingreso a la muerte. El paso a través del espejo es el paso definitivo de ese "alguien" que representa al autor implícito, en un gesto lúcido —"con los ojos abiertos"— de entrega y trasgresión de la frontera de vida a la frontera de sombra. Más adelante veremos cómo este concepto se mantiene en otros textos, como "El hombre del antifaz azul", un cuento clave de Pizarnik donde ya el epígrafe "Lo que no es, no es" de Heráclito lleva una violenta carga negativa. Allí Pizarnik se identifica con Alicia en el país de las maravillas. Pero es un intertexto especular, donde Pizarnik busca el centro del mundo, el lugar donde todo es, para fracasar y reconocer que es inhallable. "Sabrá que los caminos que llevan al centro son variadamente arduos: rodeos, vueltas, peregrinaciones, extravíos de laberinto". La niña busca "el bosque", lugar perfecto aunque vedado. Y es un lugar peligroso. El peligro consistiría en su carácter esencialmente inseguro y fluido, sinónimo de las más imprevistas transformaciones, puesto que el espacio deseado, así como los objetos que encierra, están sometidos a una incesante serie de mutaciones inesperadas y rarísimas.[8] El bosque como centro no existe —Pizarnik no puede llegar a él. Isabel Cámara resume bien el resultado de la odisea de Pizarnik al apuntar que el trayecto de A(lejandra)/Alicia, revela una realidad espantosa: ese discurso, ese espacio privilegiado del lenguaje (el bosque diminuto) que quiere rescatar y del cual quiere apoderarse, resulta inaccesible. Por tanto, la voz poética "Ha devorado el mundo, y devorando aquello que la designa, se ha devorado a sí misma".[9]

En "Relaciones Sociales" que forma el cuarto fragmento de este cuento, Pizarnik tiene un extraño encuentro con una muñeca que le dice:

Nademos hacia la orilla, en donde
hablaremos, aún si no se debe ni se puede.[10]

Es decir, hagamos un intento de hablar, aunque sabemos que está prohibido, y aún sin la prohibición, no se podría. Esta imagen de infancia de Pizarnik es desolada y silenciosa. Su cuento se articula sobre Alice in Wonderland, pero su personaje —Alicia— que es ella misma, no alcanza el conocimiento deseado y tampoco la comunicación. Su caída al centro, que ha sido llena de obstáculos, no le soluciona su sed de entendimiento. El tema de la infancia, unido al de Alicia en muchas partes de su obra, también busca otros personajes célebres, como Caperucita Roja, con quien se compara. Y así dirá, en un texto donde reaparece el bosque, como signo otra vez negativo: "el bosque no es verde, sino en el cerebro" y donde "la acción transcurre en el desierto y qué sola atravesé mi infancia como caperucita el bosque antes del encuentro feroz".[11] Hay aquí un paralelo entre el bosque, que es desierto en Pizarnik y los personajes: todos son devorados metafóricamente, ya que es un juego literario. Pizarnik dirá, refiriéndose siempre a su lenguaje, y a la incapacidad de ese lenguaje para constatar, para verificar: "¿Para qué sirven las palabras si no pueden constatar que nos devoraron? dijo la abuela".[12] Pizarnik sabe que "la realidad es incomunicable y atroz". Y sus transposiciones literarias, en personajes también literarios, le sirven para mostrar, en un reflejo desolado, la realidad auténtica y total: el bosque como desierto, Alicia cayendo, pero no a un centro luminoso, sino a una laguna de la Discordia y así sucesivamente. "En suma", termina razonando, "en esta vida me deben el festín".[13] En su poesía de los últimos años todas las alusiones a su infancia, que ya escasean, son de separación, ausencia, pérdida.

En su largo poema "Piedra fundamental", que constituye una de las siete prosas poéticas que integran la primera parte de *El infierno musical*, hay una serie de imágenes de libre asociación en las que retrocede en el tiempo, y nos sitúa de golpe en su infancia. Aparecen "las muñecas desventradas por mis antiguas manos de muñeca" y su desilusión al encontrar pura estopa. Esta imagen se relaciona con "pura *estepa* tu memoria" es decir una connotación de recuerdos áridos y desolados, en relación con *estepa* y *estopa* de las muñecas. Las muñecas, ya como símbolo de infancia, ya como icono de Pizarnik, aparecerán como una constante. "Desventradas" connota su deseo de conocimiento, en el que está implícita cierta crueldad —su afán de conocer, de poseer, de llegar a lo absoluto, a la esencia misma de las cosas. Las alusiones a esa infancia sombría reaparecen en el último poema de esta primera parte, "Nombres y figuras", donde dirá:
la tristeza imperdonable entre muñecas, estatuas, cosas mudas, favorables al doble monólogo entre yo y mi antro lujurioso, el tesoro de los piratas enterrado en mi primera persona del singular.[14]

Naturaleza

La naturaleza en Pizarnik sirve para indicar estados psicológicos, sueños, ensueños. Esos estados pueden ser de alegría o de terror. A través de su poesía tomará de los referentes externos —viento, lluvia, sol, pájaros, paisajes, jardín— lo que simbolice para ella un estado de alma. Les adjudicará a estos signos cualidades no poco terribles; los hará suyos, imbricándolos en su poesía como personajes, creando campos semánticos que nos llevan a paisajes extraños y maravillosos, o terribles, que tienden a obliterar la realidad cotidiana. El tema de la naturaleza, se utiliza sólo en función de situaciones subjetivas. Dirá la palabra, el signo, que siempre significará otra cosa: "Aún si digo sol y luna y estrella me refiero a cosas que me suceden". Y luego dirá: "Y el jardín de las delicias es el verdadero jardín, que es siempre otra cosa". En el principio la imagen del jardín estaba a veces relacionada con la idea de paz y de felicidad, más allá de la muerte, como en el final de "Piedra fundamental" donde dice:

Nadie puede salvarme pues soy invisible,
aun para mí que me llamo con tu voz.
En donde estoy? Estoy en un jardín.
Hay un jardín.[15]

Es el jardín como paraíso perdido pero recuperable, la posibilidad última del Edén. "Al *negro sol* del silencio las palabras se doraban". Un sol negro, un viento desolador: "Boca cosida. Párpados cosidos. Me olvidé. Adentro *el viento. Todo cerrado y el viento adentro*". El viento tiene siempre connotación trágica y negativa. No es ya el aire, como elemento esencial de paz, símbolo del espíritu, sino la tormenta, la furia desatada: "Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado, yo hablo".[16] Es decir que el poeta está siempre a merced de ese viento que arrasa con todo. "Pienso en el viento que viene a mí, permanece en mí".[17] Será imagen de destrucción y desgaste en toda su poesía. "Escribo contra el miedo, contra el viento con garras que se aloja en mi respiración".
A medida que avanza en la composición de una poesía cada vez más desnuda, sus imágenes de la naturaleza adquieren una tonalidad cada vez más sombría: el jardín es triste, las lilas cubren la muerte. Asimismo, vemos que todos estos temas son sólo alusiones, sugerencias, para representar su terror, su desolación:
Pero no hables de los jardines, no hables de la luna, no hables de la rosa, no hables del mar. *Habla de lo que sabes*. Habla de lo que vibra en tu médula y hace luces y

sombras en tu mirada, habla del dolor incesante de tus huesos, habla del vértigo, habla de tu respiración, de tu desolación, de tu traición.[18]
En un constante juego de oposiciones, se opondrá a la luz, al sol: "No me hables del sol porque me moriría", que nos recuerda otros versos de Ricardo Molinari, también en oposiciones y utilizando el oxímoron: "Día hermoso como una puñalada". "El jardín en ruinas", "el viento negro", "jardín de lilas del otro lado del río", siempre inalcanzable, y la reina, que es loca, y yace "bajo la luna, sobre la triste hierba del viejo jardín".
En *El infierno musical*, la noche cobra una adjetivación amenazadora: "Estoy triste en la noche de colmillos de lobo",[19] y las imágenes adquieren una dimensión aún más apretada y tensa. Pizarnik utiliza todo referente externo en un contexto de desgracia: "Con una esponja húmeda de lluvia gris borraron el ramo de lilas dibujado en su cerebro".[20] Las metáforas desaparecen, en un lenguaje que no nos da tregua, ni suaviza el eje sintagmático, conceptual: "Las metáforas de asfixia se despojan del sudario, el poema. El terror es nombrado con el modelo delante, a fin de no equivocarse".
Así continuará en otros textos de este libro, donde el escenario, dentro de esa naturaleza que nos propone, será siempre sombrío: "Hay cólera en el destino, porque se acerca, entre las arenas y las piedras, el lobo gris".[21] Un cuadro de aridez y desierto.
Aún un tema como el tema del jardín, que trae a la memoria tanta connotación de paz, de belleza, se convierte en un espacio prohibido, inalcanzable. Así dirá:

en la noche del corazón
en el centro de la idea negra
ningún hombre es visible.
Nadie está en algún jardín.[22]

Y luego reaparece esta idea, en un pasaje que es intertexto borgiano:

Te dimos todo lo necesario para que comprendieras
y preferiste la espera
como si todo te anunciase el poema
(aquel que nunca escribirás porque es un
jardín inaccesible).[23]

Borges escribe: "Has gastado los años y te han gastado y no has escrito el poema". Ese poema es para Pizarnik inaccesible. Los símbolos de cada objeto van cambiando dentro de las metáforas.

Muerte

"It is death to mock a poet, to love a poet, to be a poet".[24]

Hasta *Extracción de la piedra de locura*, la muerte es una apelación permanente, pero es todavía un tema literario, algo de lo que se habla [...] este libro, en cambio, es un libro escrito 'en' la muerte [...] Es difícil encontrar en la literatura un ejemplo semejante, por el grado de intensidad con que la experiencia de la muerte es incorporada a un texto. Así, como *El Infierno musical*, su último poemario es, a secas, un libro póstumo escrito en vida.
Este juicio de Alejandro Fontenla[25] nos revela también la enorme importancia que tiene en la poesía de Pizarnik el tema de la muerte. Para Pizarnik la muerte es muchas cosas, y nos la presenta enmascarada, seductora, sombría, traidora. Rastrear este tema es llegar al corazón central de su poesía.

En nuestro análisis, hemos visto que se trata de un tema menor en sus tres primeros libros. Ahora, iniciaremos la busca a través de *Árbol de Diana*, *Los trabajos y las noches*, para ver luego cómo cambia el enfoque en sus dos últimos libros. En un principio la muerte es vista como paz, como lugar de descanso, o como forma casi de éxtasis; hace suyas las palabras de Georg Trakl, que utiliza como epígrafe a *Las aventuras perdidas*:

Sobre negros peñascos
se precipita, embriagada de muerte,
la ardiente enamorada del viento.

También podemos citar su manejo literario del tema, en el juego de oposiciones vida / muerte en su poema "Balada de la piedra que llora".[26] Este poema interesa por la definición de la vida y de la muerte. Es la muerte la que se muere de risa, y la vida la que se muere de llanto. Esta tesis/antítesis sólo se resuelve en una síntesis cuya equivalencia es nada, tema repetido tres veces consecutivas, en tres golpes rítmicos que dan énfasis mayor a la connotación de *nada*. Pizarnik elige escribir este poema de tres versos al final de la página en blanco. Nos presente un horizonte chato, casi hundido, en contraposición a un cielo abierto y vacío. Otro ejemplo del uso de la espacialización para reforzar su idea central de la vida como inmenso vacío. Quizá no hallaremos en Pizarnik un tema más perseguido y constante:
Si tomamos el tratamiento de la muerte en Quevedo y Neruda, vemos que, en el primero, la muerte, aunque carnal, aunque universal, es la muerte de cada hombre como entidad de alma y cuerpo, como criatura de Dios y 'polvo enamorado', por eso entraña siempre un misterio, una consecuencia religiosa y ética. En el segundo, es la muerte cósmica, telúrica, ciega, la desintegración sin desenlace.[27]
La muerte es, para Pizarnik, otra forma más perfecta del arte, acto eminentemente subversivo que desembocará en su suicidio real. La muerte es también, en estos libros, metáfora del lenguaje: la crisis de su vida y la crisis de su escritura poética son una sola cosa. Como Sylvia Plath, como Anne Sexton,[28] le asignaba a la muerte un poder y una clarividencia que nunca encontramos en la vida misma. Quizá buscaba en la muerte el signo de lo absoluto, la palabra perfecta. En uno de sus últimos poemas había dicho: "La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante". Se ha dicho que el arte contemporáneo es, en sí mismo, un arte suicida: sus postulados, sus experimentos comienzan por destruir la noción de arte y pueden terminar por destruir al propio artista. Es un verdadero *dios salvaje* que se devora a sí mismo.[29]
Estas primeras instancias van siempre entretejidas a otros temas: la infancia perdida, la soledad actual, la desdicha amorosa. En *Los trabajos y las noches* dirá: "Y alguien entra en la muerte / Con los ojos abiertos / como Alicia en el país de lo ya visto".[30] También elige la Muerte como una de las formas en que se visualiza: "joven muerta entre cirios".[31] Y se reconoce en diferentes moradas: "En la mano crispada de un muerto".[32] En otras instancias aparece trasmutada en cantora nocturna: "La que murió de su vestido azul está cantando. Canta imbuida de muerte, al sol de su ebriedad".[33] La noche, que podría estar asociada a algún éxtasis, "Tiene el color de los párpados del muerto",[34] y el mundo y sus límites comienzan a borrarse, y Pizarnik a adentrarse, a ensimismarse: "Murieron las formas despavoridas y no hubo más un afuera y un adentro".[35] A medida que aumenta su alejamiento de la realidad, Pizarnik se refugia en la idea de la muerte:
La noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte, un instante de éxtasis para mí, heredera de todo jardín prohibido.
Este jardín prohibido sería la muerte. Pero también provoca éxtasis, y esto lleva a aseverar que es la fuente de su creatividad: la muerte transformada en infinitas posibilidades poéticas. Para nosotros, es más un símbolo del poema o la palabra

perfecta que Pizarnik busca. El jardín le está vedado. Tampoco en la muerte, como veremos, encontrará Pizarnik una solución a su búsqueda. En el poema "Rescate",[36] dedicado a Octavio Paz aparece, iconizado, el jardín inalcanzable, al cual se podría llegar cruzando un río, que simboliza el Leteo.
Y es siempre el jardín de lilas del otro lado del río.
Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá:
del otro lado del río, no éste sino aquél.
Y es allí donde podría encontrar el lugar de los cuerpos poéticos, cruzando la frontera de sombra. Si avanzamos en su poesía, vemos que el jardín no existe, y que ese único símbolo de creación y de inmortalidad, no puede salvarla. La idea del jardín como Paraíso, se transforma lentamente en un infierno.
En *Extracción de la piedra de la locura*, el tema de la muerte invade el libro, pero en un clima onírico, casi de ensueño, donde hay gran unidad en la técnica y en las imágenes, que es donde Pizarnik centra su poesía. El primer poema, "Cantora nocturna", reúne los tres temas esenciales a Pizarnik: la infancia, la muerte, la otredad. Es otra vuelta a su infancia, a "la niña que *murió* de su vestido azul" porque "adentro de su canción hay un vestido azul", es "la niña extraviada", convertida en "Cantora nocturna". Su imagen ya está diluida, translúcida: "La niebla verde en los labios y el frío gris en los ojos". Canta "imbuida de muerte". Es decir, que su yo poético se autodefine como alguien invadido de muerte. Este tono de desesperanza, de horror al envejecimiento, a las cosas que van muriendo, todas las formas frágiles que se evaporan delante de sus ojos, el espacio y el tiempo que la dejan, se expresan en estos poemas. "Vértigos o contemplación de algo que termina" conlleva la idea de ausencia y descomposición. Así escribirá:

Esta lila se deshoja
desde sí misma cae
y oculta su antigua sombra.
He de morir de cosas así.

La caducidad de la lila es la caducidad de la vida misma. El microcosmos de una flor que representa el mundo, el horror de no tolerar la constante pérdida, las ausencias irrevocables. Las metáforas crearán imágenes de muerte: "La noche tiene el color de los párpados del muerto".[37] En "Nuit de coeur" dirá "Otoño es el azul de un muro: sé amparo de las pequeñas muertas".[38] Y también "*grises* pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males mi poema".[39] Y: "Escucho *grises*, densas voces en el antiguo lugar del corazón".[40] Este tono agrisado, sombrío, que conectará la naturaleza, los objetos, la gente, envuelve la materia poética en esa "niebla gris" que describe Pizarnik.
El poema principal de este libro, que veremos en detalle porque imbrica la muerte dentro de diferentes valoraciones, es "El sueño de la muerte y el lugar de los cuerpos poéticos".[41] La característica del juego de oposiciones que habíamos observado en Pizarnik llega aquí a un extremo. El canto de la muerte la llama desde la otra orilla del río, la seduce, le da la felicidad. El primer párrafo, con la repetición de anáfora, ya establece el tono incantatorio, el tono mágico, mezcla de nostalgia, ensueño, intensidad: "Toda la noche escucho el llamamiento de la muerte, toda la noche escucho el canto de la muerte junto al río, toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama [...] desoladamente desgarrada en el corazón escucho el canto de la más pura alegría". Estos conceptos de contraste, este constante oxímoron, esta constante ambigüedad mantienen la tensión del poema, suspendido y coherente, a pesar, o quizá por ese clima de incertidumbre, de falta de respuestas definitivas. Porque ¿cuál es ese lugar donde se forman los cuerpos poéticos, ese lugar de gestación que es "como una cesta llena de cadáveres de niñas"? Pizarnik se pregunta qué hubo en el fondo del río, donde en el centro había una bella dama que tañía un laúd. La descripción que sigue se vuelve cada vez más enigmática, y

sus características de pesadilla nos llevan a imaginar un descenso a los Infiernos. Es un descenso con características órficas, porque Pizarnik desciende en busca de ese elusivo cuerpo poético tan amado que pugna por nacer, surgir de ella y materializarse por fin.
Alguien que se estuvo gestando en mi soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir. El cuerpo poético, el heredado, el no filtrado por el sol de la lúgubre mañana, un grito, una llamada, una llamarada, un llamamiento.[42]
La interpretación de este texto es difícil, por cuanto la resolución al problema del lenguaje poético se nos antoja ambigua. Pizarnik construye una ecuación que citaremos así:

la muerte es una palabra
la palabra es una cosa, la muerte es una cosa,
es un cuerpo poético.

La identificación de cuerpo poético con la muerte es por demás sorpresiva, ya que es la vida aquello que genera el arte. Pero para Pizarnik la muerte es también el lugar del amor, y en esta fusión Eros/Thanatos está el nacimiento del poema. Nacimiento y muerte son una sola cosa, un solo momento. La intercalación de versos medievales, "al alba venid buen amigo, al alba venid" y "amigo el que yo más quería" es un ruego, y también la nostalgia de una pérdida. Para Pizarnik esa zona secreta donde se gesta el poema es no identificada, secreta, y la busca de su lenguaje, de un lenguaje que la configure, la lleva a una perpetua indagación. "Y yo caminaría por todos los desiertos de este mundo y aun muerta te seguiría buscando, a ti, que fuiste el lugar del amor". Thorpe Running ha sostenido que en Pizarnik la muerte representa una "ausencia".[43] Para Running "both death and absence are treated as necessary and desirable factors for poetry, and, indeed for language itself". Para este autor, la muerte y el jardín son un solo símbolo. Pizarnik busca la muerte como "lugar" donde encontrará su inspiración. La cita de "El deseo de la palabra" trata de justificar esta tesis:
la noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro, el cálido roce de la muerte, un instante de éxtasis para mí, heredera de todo jardín prohibido.[44]
La muerte como ausencia se convierte según Thorpe, en muerte como fuente creativa: provee el empuje para la creación. Yendo un paso más adelante, diríamos que en este libro ya está bien delimitado su problema esencial con la búsqueda de la palabra, a la cual no podrá substraerse jamás, y que esa búsqueda le falla. Esto se observa con claridad en su último libro, *El infierno musical*.
Si bien este último libro que publica Pizarnik en 1971 puede definirse como un metatexto, una verdadera inquisición sobre el lenguaje y sus funciones, una meditación sobre la palabra justa, los elementos de muerte que aparecen son lo que da a este texto su tono principal, muy especialmente en la cuarta parte, titulada "Los poseídos entre lilas". Allí lo fragmentado, lo residual, crea un clima onírico de pesadilla, y la muerte se convierte en símbolo de todos los despojos que abarca y traga. La imagen ya no está unida al jardín, a la posible felicidad. Se presenta como recopiladora de restos:

Los perros son como la muerte
los perros comen huesos [...] Si, la muerte
talla huesos en tanto el silencio es de oro
y la palabra es de plata.[45]

La oposición explícita entre muerte como símbolo de decrepitud y el silencio y la palabra como metales preciosos, crean una ambivalencia respecto de lo dicho anteriormente. Esto es aceptable, ya que en poesía una palabra puede significar o

convertirse en su opuesto.[46] Pero la tesis nuestra es que no puede explicarse la poesía de Pizarnik como una metáfora de creatividad basada en la muerte. Pizarnik tenía, como todo poeta, una particular visión del mundo —que su mundo fuese oscuro y sombrío es un paradigma de su particular visión, pero no centrado sólo en el tema de la muerte, en la constante de ese tema, a través de su obra. La oposición Eros/Thanatos es constante en este libro, o sea que la Muerte aparece siempre en relación a otra cosa, hay continua expresión oximorónica:
Hacer el amor adentro de nuestro abrazo significó una luz negra: La oscuridad se puso a brillar [...] el mortuorio color de los deseos detenidos se abrió en la salvaje habitación. El ritmo de los cuerpos ocultaba el vuelo de los cuervos.
Es decir, la serie de oposiciones dan la clave de esa visión única de Pizarnik en la que las situaciones, las palabras que las expresan, pueden decir lo que dicen o ser lo que son, y también lo contrario. Por eso el oxímoron es la verdadera clave del universo poético de Pizarnik y determina decididamente su ritmo estilístico.[47] Dirá así: "Por eso cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa".[48]
Cuerpo/vuelo/*cuervos*- El juego de paronomasia entre cuerpo y cuervo, símbolo aquí de la oposición vida/muerte, permea la continua articulación de su prosa poética sobre el eje Eros/Thanatos. Entramos en el mundo surrealista de Pizarnik, en un delirio de imágenes, metáforas, que nos remite a un mundo truncado, inexplicable. La tercera parte del poema muestra al Yo del poeta, desaparecido: "Yo ya no existo y lo sé",[49] "Lo que no sé es lo que vive en lugar mío [...] Un viento violento arrasó con todo". El viento reaparece así como símbolo de destrucción y muerte.[50]
En el cuarto y último fragmento de esta prosa poética, la imaginería de muerte se imbrica en símbolos antiguos: *el lobo, la matadora*, o sea la *Muerte*, que viene de la Lejanía. El Lobo tiene un feroz poder de destrucción: "Porque romperá todas las puertas, porque sacará afuera a los muertos para que devoren a los vivos, para que sólo haya muertos y los vivos desaparezcan". El libro se cierra en un clamor de vida, un apóstrofe a los que aún quedan: "¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y que espera puede convertirse en esperanza si están todos muertos?"[51]
Vemos que la finalidad de la muerte obsesiona a Pizarnik en este fragmento final. Es obvio que su angustia existencial, como la de todo gran poeta, la lleva a explorar, a cruzar esa frontera de sombra. Este gran tema de la muerte reaparece en *Textos de sombra y últimos poemas*,[52] publicado diez años después de su muerte, y que consta de dos partes, nítidamente distintas. La primera parte recoge poesías dispersas en diarios y revistas literarias y también algunos poemas que permanecían inéditos hasta entonces. Veremos el tratamiento de la muerte en ellos, durante los dos últimos años de su vida.
El mundo de sombra que se cierne sobre Pizarnik está bien ejemplificado en cuatro textos: "Texto de Sombra", "El entendimiento", "Escrito cuando Sombra" y "Presencia de Sombra". La sombra iconizada aquí es una extendida metáfora de la muerte. Ya en el primer verso habla de su deseo de inmortalidad: "Quiero existir más allá de mí misma: con los aparecidos".[53] Pizarnik elige el nombre Sombra, como otra de sus "personae", y símbolo de su ausencia: "Empecemos por decir que Sombra había muerto". Hace, en este texto, un juego del doble, ella es Sombra, y su doble también se llama Sombra. Sombra, muerta, se opone a Sombra, viva. Su doble la reemplaza en esa especie de infierno en el que se instala: "La bruma y la oscuridad hiciéronse tan densas que sombra caminaba por su gabinete alumbrándose con fósforos".[54]
En "Presencia de Sombra" se establece un juego de identidades donde Pizarnik se trasmuta en ese alguien que le habla, que le dice: "Alguien proyecta su sombra en la pared de mi cuarto. Alguien me mira con mis ojos que no son los míos".[55] Este extraordinario intertexto, tomado de Lautreámont en los *Chants de Maldoror*, y también utilizado por Cortázar en su cuento "El otro cielo", nos lleva a otra metáfora

que la representa: Pizarnik avanzando hacia la muerte, en silencio. "Camina silenciosa hacia la profundidad *la hija de los reyes*". El "racconto" de su propio viaje a las tinieblas, termina en el quinto texto, donde Pizarnik se pregunta:

¿Qué máscara usaré cuando emerja de la sombra?
Ya no sé hablar. Ya no puedo hablar [...] Y es otra
vez la muerte. Se cierne sobre mí, es mí
único horizonte [...] ¿Qué podemos amar que
no sea una sombra?[56]

Para Robert E. DiAntonio, la muerte, la angustia, el terror, no son más que metáforas estéticas que de ningún modo reflejan los sentimientos de Pizarnik. Para él the dark vision in Pizarnik's poetry is the conscious expression of a carefully crafted and poeticized 'animus'. The amorphous and omnipresent sense of menace that permeates her verses is a purposefully devised adumbration that is a paradigm for our age and not direct confessionalism.
Para DiAntonio, "Pizarnik's own personality is not at the center of her art, and her mask is rarely removed".[57] No coincidimos con esta interpretación de DiAntonio. Pizarnik y su visión del mundo están en el centro de su arte. Si bien por extensión esa visión particular puede ser un paradigma de nuestra época, refleja también la posición de Pizarnik. Esto no convierte su poesía en poesía confesional.

Lenguaje y silencio

Creo que la única morada
posible para el poeta es la palabra.[58]

El tema del lenguaje está indisolublemente ligado al tema del silencio. Lenguaje y silencio son los dos ejes fundamentales que articulan la poesía más recordada de Pizarnik; su obsesión por la palabra es clave para entender su poesía. Es por la palabra que espera llegar a la "tierra prometida" Reflexiona sobre el ser y la función de la poesía en un verdadero metatexto. El cuestionamiento del lenguaje —de su lenguaje— la continua reflexión sobre el acto poético mismo produce lo mejor de su obra. En entrevista ya citada con Marta I. Moia dice:
Siento que los signos, las palabras, insinúan, hacen alusión. *Este modo complejo de sentir el lenguaje me induce a creer que el lenguaje no puede expresar la realidad, que solamente podemos hablar de lo obvio*. De allí mis deseos de hacer poemas terriblemente exactos a pesar de mi surrealismo innato y de trabajar con elementos de las sombras interiores. Es esto lo que ha caracterizado mis poemas.[59]
Pizarnik es consiente de estos dos aspectos: el onírico y el de rigurosa precisión. Esta predomina en los primeros textos, y los elementos oníricos en los últimos. Analizaremos primero "Piedra Fundamental", el primer poema de *Extracción de la piedra de locura* al que ya hemos aludido. Un tema central aquí es su lucha por lograr un lenguaje que la configure, alcanzar un refugio en la palabra. Y también, en contracanto, su presentimiento del silencio definitivo:

En el silencio mismo (no en el mismo silencio)
tragar noche, una noche inmensa, inmersa
en el sigilo de los pasos perdidos.

Esta primera parte del poema termina con una alusión a refugiarse en el silencio, que será también "lo estéril, lo negro, lo fragmentado". No será el mismo silencio compartido de sus voces, sino el silencio único, como espacio fuera del tiempo: "no puedo hablar para nada decir". Nada que decir equivale a nada que escribir. Vuelve

a preguntarse: ¿Adónde la conduce esta escritura? Existe en este poema su extendida metáfora del lenguaje como música, donde la imagen de la patria aparece relacionada con la música, y, ésta a su vez, con el lenguaje.
Música —lenguaje— única patria. La idea de la salvación entonces por el lenguaje, será constante: "Palabras emitidas por un pensamiento a modo de tabla de náufrago".[60] Citamos aquí "Piedra fundamental" —su lenguaje, lo único que mantiene la unión, la coherencia de su persona— está explícito en este poema:
Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería *hundirme, fijarme, clavarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria*. Pero la música se movía, se apresuraba. Sólo cuando un refrán reincidía, alentaba en mí la esperanza de que se estableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: Un punto de partida firme y seguro, un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar. Pero el refrán era demasiado breve, de modo que yo no podía fundar una estación, pues no contaba más que con un tren algo salido de los rieles, que se contorsionaba y se distorsionaba. *Entonces abandoné la música y sus traiciones*, porque la música estaba *más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. Tú que fuiste mi única patria ¿en dónde buscarte? Quizá en este poema que voy escribiendo*.
El párrafo siguiente recuerda su momento de éxtasis al "*recobrar un lenguaje perdido*", una noche, en el circo, "cuando jinetes con antorchas en la mano galopaban en ronda feroz sobre corceles negros". Es el momento en que su propio ritmo interno se hace uno con el ritmo externo, el de los "cascos de los caballos contra las arenas". En entrevista con Marta I. Moia había dicho que le gustaba "la gitana dormida" de Rousseau porque era el equivalente del lenguaje de los caballos en el circo. "Yo quisiera llegar a escribir algo semejante a 'la gitana' del Aduanero porque hay silencio, y, a la vez, alusión a cosas graves y luminosas". La relación entre pintura y poesía fue siempre activa, fundamental. También aquí dice:
Me gusta pintar porque en la pintura encuentro la oportunidad de aludir en silencio a las imágenes de las sombras interiores. Además, me atrae la falta de mitomanía del lenguaje de la pintura.[61]
Recobra todo un sistema de signos, toda su patria perdida en la forma de un lenguaje. Allí recibe el mandato de escribir: escribir el lenguaje que acababa de recuperar: "Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas". Este verso implica su temor a las palabras como juego, como trampa. Pero este instante de fe en las palabras es pasajero. Y Pizarnik vuelve a su antigua fragmentación, a su separación en diversas voces. Vuelve a perder su noción de ser y de estar. Y otra vez juega con todas sus *personae*.[62]
En *Los trabajos y las noches*, toda comunicación se establecerá "a partir del poema (lenguaje) de la poesía misma, de la voz".[63] Los dos primeros textos del libro se complementan. Titulados significativamente "Poema" y "Revelaciones" dan la pauta del desarrollo del pensamiento poético en Pizarnik. Para ella "la poesía es el lugar donde todo sucede". Y encuentra que "en oposición al sentimiento del exilio, al de una espera perpetua —está el poema— tierra prometida".[64]
En "Poema" dirá:

Tú eliges el lugar de la herida
en donde hablamos nuestro silencio.
Tú haces de mi vida
esta ceremonia demasiado pura.

Es decir, la gestación del poema se llevará a cabo en silencio, internalizada, en esa lucha por alcanzar la palabra exacta, que se ve también como sufrimiento:
Del combate con las palabras ocúltame y apaga el furor de mi cuerpo elemental.[65]

En *El infierno musical* el tema del silencio aparecerá en una dialéctica constante con su obsesión por el lenguaje. En "Figuras del Presentimiento", en cuyos textos la trama que une las siete prosas poéticas es precisamente el problema del lenguaje, éste será objeto de constantes especulaciones y enfrentamientos. El primer poema "Cold in Hands Blue"[66] dice: "voy a ocultarme en el lenguaje", es decir el lenguaje metaforizado aquí en refugio y máscara.

y que es lo que vas a decir
voy a decir solamente algo
y que es la que vas a hacer
voy a ocultarme en el lenguaje
y por qué
tengo miedo

Hay oposición entre decir y hacer, semánticamente. Sin embargo, Pizarnik sinonimiza los dos verbos: el lenguaje la cubrirá. Pero se ocultará del lenguaje dentro del lenguaje. "Cuando algo —incluso la nada— tiene un nombre, parece menos hostil. Sin embargo, existe en mí la sospecha de que lo esencial es indecible".[67]

y por qué
tengo miedo

Es la tercera pregunta, que aclara su terror. Sin lenguaje no tiene existencia. Lo veremos, en forma explícita, en poemas posteriores de este mismo libro.
En "Piedra fundamental", el clima onírico del poema, con las sucesivas visiones surrealistas, se interrumpe nuevamente, cuando Pizarnik vuelve a comentar sobre su lenguaje, su capacidad o incapacidad de expresión. Así, dirá: "No, no es esto tal vez, lo que quiero decir. También este poema es posible que sea una trampa, un escenario más". Y dirá en su lucha por expresar lo inexpresable:

No puedo hablar para nada decir. Por
eso nos perdemos, yo y el poema, en la
tentativa inútil de transcribir relaciones
ardientes.

¿Adónde la conduce esta escritura?
A lo *negro*, a lo *estéril*, a lo *fragmentado*.
Esterilidad y muerte se contraponen al acto creador. Al no ser, se opone la palabra:

Escribo contra el miedo. Contra el viento
con garras que se aloja en mi respiración.
Otra instancia de su refugio en el lenguaje, esa "materia verbal" que da título a su libro *El infierno musical*:

Impuro diálogo
Un proyectarse desesperado de la
materia verbal
liberada a sí misma
Naufragando en sí misma.[68]

"La cantidad de fragmentos me desgarra". Si la poesía es una música, es también un infierno. La ambivalencia, la polaridad de símbolos, es una característica notable de la poesía de Pizarnik. La trascendencia reside en la expresión poética. Pizarnik

no la logra casi nunca, queda atrapada en la palabra, naufragando en ella. No existe diálogo, sólo caos verbal sin ordenación.
En *El deseo de la palabra*, reaparece su credo poético al final del poema, en donde expresa su deseo de trasmutar en poesía cada acto de su vida, el deseo de que exista una fusión total entre ambas:
Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, *haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo*, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir.[69]
En "La palabra del deseo", es "el lenguaje roto a patadas", lo que va a configurar su irrealidad.

La soledad no es estar parada en el muelle,
a la madrugada, mirando el agua con avidez.
La soledad es no poder decirla por no poder
circuncidarla por no poder darle un rostro
por no poder hacerla sinónimo de un paisaje.
La soledad sería esta melodía rota de mis frases.[70]

En "el lenguaje roto a patadas" se refuerza la idea de fragmentación, y también en "la melodía rota de mis frases", tenemos la soledad equivalente a la incoherencia del lenguaje, a la "no expresión".
En un ensayo sobre Antonin Artaud, Pizarnik citaba la concepción del lenguaje de Marcel Granet:[71] "Savoir le nom, dire le nom, c'est posséder l'être ou créer la chose [...] Toute bête est domptée par qui sait la nommer; j'ai pour soldats des tigres si je les appelle: tigres". Esta idea del poeta como creador de las cosas, como mago, y su consiguiente relación entre la poesía y la magia, existe en sus textos desde el comienzo. En "Piedra Fundamental" ya vimos que aparece el poeta como instrumento de fuerzas secretas, es el oráculo: "Y me dijo: Escribe; porque estas palabras son fieles y verdaderas".[72] Hasta llegar, en otros poemas, a una verdadera identificación, una relación isomórfica entre ella y la palabra: "las palabras caen como el agua, yo caigo [...] Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme".[73] La idea de un zozobrar lingüístico, equiparado a una muerte, aparecerá en poemas del final de su vida:

Yo muero en poemas muertos que no fluyen como yo, que son de piedra como yo, ruedan y no ruedan, un zozobrar lingüístico, un inscribir a sangre y fuego lo que libremente se va y no volvería.[74]

La constante presencia de su yo poético, y el cruce de las dos funciones, lírica y metalingüística, es notable también en sus últimos textos:

Me dicen que tengo una larga y brillantísima
vida por vivir. *Pero yo sé que solo tengo mis*
propias palabras que me vuelven.[75]

Quizá la síntesis más perfecta la veamos en el siguiente poema:
oh vida
oh lenguaje
oh Isidoro[76]

Transcribimos el resto de los poemas de esta página tal como fueron hallados y mantenemos la espacialización:

Criatura en plegaria
rabia contra la niebla
escrito
en
la
crepúsculo
contra
la
opacidad
no quiero ir
nada más
que hasta el fondo
oh vida
oh lenguaje
oh Isidoro

Este último poema resume los dos ejes de la poética de Pizarnik: vida (referente) y lenguaje (objeto poético). El lenguaje entendido como expresión de vida, vida trasmutada en poesía. El texto de Lautréamont[77] aparece indiciado a través de la denominación, como Isidoro, es decir, su verdadero nombre: Isidore Ducasse. El carácter fragmentario, evocativo, indicial, da lugar a un margen de especulación muy amplio. Indica, ante todo, la vinculación de Pizarnik con Lautréamont a través de los poetas surrealistas, y su filiación con la línea de poetas malditos, resumida en la figura de Lautréamont. Admirado de Pizarnik, era, como ella, rioplatense de nacimiento; como ella, se exilió a París, y muere, marginado, en plena juventud. Isidoro puede ser aquí mediador entre referente y texto, símbolo final de la identificación que efectúa Pizarnik.
Tenemos la función emotiva, dada en la repetición de la interjección oh, con la figura de anáfora, y la progresión, en el eje paradigmático de los tres nombres: vida, lenguaje, Isidoro, este último indicando su filiación poética. Por último notamos la espacialización, a la cual ya tendía desde Los trabajos y las noches, y la eliminación de signos de puntuación, para quitar emotividad superflua al poema.
El problema del lenguaje está indisolublemente ligado al problema del silencio. Es una dialéctica que se establece en su último libro de poemas: búsqueda de un lenguaje que la configure, intento de trascender esa fatalidad verbal. Así escribirá: De mí debo decir que estoy impaciente porque se me dé *un desenlace menos trágico que el silencio*.[78] Feroz alegría cuando encuentro una imagen que me alude. Desde mi respiración desoladora yo digo: que haya lenguaje en donde tiene que haber silencio [...] Siempre he sido yo la silenciosa. Mi orientación más profunda: la orilla del silencio.[79]
La pasión del lenguaje y la rebelión contra su lenguaje son constantes de su obra. Si para todo ser humano los límites de su mundo son los de su lenguaje, es obvio que este hecho es central al escritor. De allí la obsesión de Pizarnik por establecer las funciones que cumple la palabra, a diversos niveles. La palabra funcionará sucesivamente como máscara, como creadora del objeto, como metalenguaje. Mallarmé proponía que "el lenguaje, a partir de ciertos vocablos debe 'rehacer una palabra total, nueva, extraña y como incantatoria' ". Esta idea de crear otro lenguaje, postula una suerte de absoluto verbal capaz de regir al Universo. Este hecho, como apunta Sucre,[80] lleva a una extrema tensión, y a encontrarnos con obras que son
fragmentos o vestigios de obras en la medida en que intentan llegar a un absoluto en el lenguaje. Y nos hemos vuelto adictos a una obra abortada, abandonada en el camino, minada por sus propias exigencias.

La obra de los poetas que se inscriben en esta tradición, llega, en una u otra forma al silencio. Pizarnik cita algunos de ellos al referirse a los sacrificios que exige la poesía:
el sufrimiento de Baudelaire, el suicidio de Nerval, el precoz silencio de Rimbaud, la misteriosa y fugaz presencia de Lautréamont, la vida y la obra de Artaud.[81]
Damos como ejemplo un poema de su última época, donde existe una tentativa de formalizar la palabra y el silencio:

el centro
de un poema
es otro poema
el centro del centro
es la ausencia
en el centro de la ausencia
mi sombra es el centro
del centro del poema[82]

Podemos confrontar otras interpretaciones: Para Thorpe Running, la infancia, la muerte y la noche forman el espacio de la ausencia, de la no existencia. Dice que este poema mágicamente conciso
expresses an explicit equivalence: the center is a poem is absence is herself. The poetry forms itself against an awareness of the absence which engulfs [...] and in the process expresses the effects of that assertive absence. The stark and haunting metaphysical imagery wrenched from only four repeated nouns gives these words an expressive power that comes near to reaching Alejandra Pizarnik's goal of 'a language without limits'.[83]
El centro de un poema para Pizarnik, "es el centro del centro". Por otra parte, el centro es la ausencia, y también su sombra es el centro. Antes habíamos dicho que el centro de un poema es *otro poema*. Por lo tanto, se trata de una ecuación: el segundo término de la ecuación es "el centro del centro es la ausencia". Nos dice también algo que califica la ausencia. "En el centro de la ausencia, mi sombra es el centro". Es decir, su sombra está en el centro del centro de la ausencia. Ella está rodeada de ausencia. Hay una identificación total entre Alejandra Pizarnik y el poema ya que ambos ocupan el centro del centro. La otra imagen que da este poema, es la imagen de la ausencia a nivel cósmico.
Si imaginamos una esfera gigantesca, que en algún momento tuvo límites, como pudo ser la Tierra, y vemos que allí se produce una destrucción del centro de la tierra, de los cimientos, de los fundamentos: La tierra se desmorona hacia adentro, hacia su centro. A este poema podemos leerlo como la implosión que se produce en la persona de Pizarnik. Es su desaparición silenciosa hacia adentro. Finalmente Alejandra Pizarnik alcanza su centro. Y, como de algún modo lo había presentido, el centro de ella va a identificarse con su lenguaje, es decir con el poema. Es poema, en el momento que desaparece. Es "su sombra" en el centro del poema porque ella no es más —es ausencia— pero a su vez ella ya es el poema. Es, al fin, el momento "de la fusión y del encuentro". Allí donde se integran sus múltiples personalidades, donde todo es, donde todo sucede.
Otras citas ratifican el mismo concepto:
Mala suerte y paciencia, puesto que la vida es un lapso de *aprendizaje musical del silencio*.[84]
La conciencia de su incapacidad por alcanzar una correspondencia entre lenguaje y realidad, signo y referente: "Todo lo que se puede decir es mentira", la lleva a considerar el poema como jardín inaccesible:

Te dimos todo lo necesario para que comprendieras,
Y preferiste la espera

como si todo te enunciase el poema
(aquel que nunca escribirás porque
es un jardín inaccesible)
—solo vine a ver el jardín—[85]

La traición de ese lenguaje frente a una realidad es clara también en el siguiente poema:

no
las palabras
no hacen el amor
hacen la ausencia
si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?[86]

Para Pizarnik la fusión donde se fundirían el signo y el referente, tiene que ocurrir en "la palabra exacta". En este poema vemos el desengaño total de Pizarnik, ya que su hambre y su sed de absoluto no se sacian con palabras. "Agua" y "pan" son sólo nombres. Pizarnik quisiera que el poema expresara su realidad, no la del signo. Lasarte sostiene que Pizarnik ve el lenguaje como irrealidad y ausencia, pero que no puede prescindir de las palabras sin perder su voz:
Anonadada por el lenguaje y testigo de su propia ausencia, Pizarnik admite lo precario de su ser en la poesía. Tal como hizo en pan y agua, bien podría ella preguntarse: 'Si digo alejandra, ¿seré?'." Lasarte hace referencia a una carta que Pizarnik enviara a Ivonne Bordelois, donde dice: "Hay en mí una muerte autónoma hecha de lenguaje. No comprendo el lenguaje y es lo único que tengo. *Lo tengo, sí, pero no lo soy*.[87]
Podríamos terminar este análisis citando uno de sus últimos poemas "En esta noche, en este mundo", donde dice:

la lengua natal castra
la lengua es un órgano de conocimiento
del fracaso de todo poema
castrado por su propia lengua
que es el órgano de la re-creación
del re-conocimiento
pero no el de la resurrección
de algo a modo de negación
de mi horizonte de maldoror con su perro.[88]

Se puede concebir la relación entre silencio y palabra como una dialéctica obstinada, cuya tesis y antítesis se niegan a una resolución. El silencio persigue a la palabra como una memoria, como una sombra. El silencio aparece como la meta más alta de la poesía. Ana Soncini habla de palabras que surgen del silencio, y Octavio Paz de la cristalización que Pizarnik consigue en muchos de sus poemas. Para Pizarnik, en la página entendida como pintura, las palabras se vuelven figuras en un espacio. El silencio visual también se vuelve figura. Pero en estos dos últimos libros las palabras llenan la página, sin dejar espacio para el silencio. Su poesía se ha convertido en ruido avasallador, en torrente, en verdadero infierno de la palabra.

El "yo" enunciativo

A partir de Árbol de Diana, aparecen, por primera vez, problemas teórico-literarios, y Pizarnik asume un *yo* poético, en una verdadera toma de conciencia de su

individualidad creadora. De mayor interés y transcendencia es el tratamiento de ese "yo" enunciativo, autoral, y de sus diversas versiones y desdoblamientos. Es un yo, contemplado por otro(a), un tercero que habla, situado más allá de las márgenes del discurso y que muestra una realidad que se exhibe como derribo de fronteras, como posibilidad de transgresión a otro espacio.[89]
Su personalidad disociada se manifiesta de continuo en las polarizaciones de felicidad y pesadilla. Ella es "la viajera con el vaso vacío", es "la hermosa autómata" que se "canta y se llora en sus numerosos funerales".[90] Las versiones de su "yo" que Pizarnik nos propone son siempre de horror, y participan a veces de lo demoníaco.
Las connotaciones inmediatas de oscuridad, incertidumbre, abismo, son parte de este campo semántico que Pizarnik crea. Ya desde *Las Aventuras Perdidas*, habíamos observado el uso de metáforas desoladas, lo sombrío rodeando al poema. El "yo" enunciativo se presenta en un poema como ángel:

Esta manía de saberme ángel
sin edad
sin muerte en que vivirme,
sin piedad por mi nombre
ni por mis huesos que lloran vagando.[91]

El sentimiento de otredad aparece en Árbol de Diana como esa tercera persona que actúa y vive y sufre, observada por Pizarnik. Así, dirá:

Ella se desnuda en el paraíso
de su memoria
Ella desconoce el feroz destino de
sus visiones.[92]

Al inicio de esta etapa, hay desdoblamiento, y hay temor: Miedo de ser dos camino del espejo,[93] pero su alteridad será confusa y terrible. "Yo" y "Ella" lucharán en una dualidad cada vez más violenta. En *Los trabajos y las noches*, escribirá, trasmutando siempre esa otredad:

Alguien en mí dormido
me come y me bebe.
Alguien mide sollozando
la extensión del alba.
Alguien apuñala la almohada
en busca de su imposible
lugar de reposo.[94]

La repetición de la anáfora subraya esta alteridad, y la hace aún más dramática. El juego de pronombres será constante en Pizarnik, y oscilará en ese desdoblamiento del yo al tú, cuando se increpa:

Insiste en tu abrazo,
redobla tu furia,
crea un espacio de injurias
entre yo y el espejo,
crea un canto de leprosa,
entre yo y la que me creo.[95]

La evolución del tema del desdoblamiento se hace cada vez más rápida, y más obvia: "Yo y la que fui nos sentamos / en el umbral de la mirada". Siempre vemos ese peligro, esa orilla, ese "umbral" al que Pizarnik se asoma —el estar al borde de algo que no se produce, que no se producirá jamás. Todas las imágenes son negativas: "la viajera", y "la dormida", ambos sustantivos que urgen la idea de

separación, de no estar, de ausencia. El viaje como metáfora de búsqueda, de vida y destino. El sueño como refugio y olvido. Dos formas, dos maneras de huida de la realidad.
En "Moradas" dirá:

En la mano que busca el vaso
En el vaso inalcanzable
En la sed de siempre.

Esta extendida metáfora, que ya vimos anteriormente "la viajera con el vaso vacío", será la tensión constante de una busca que no se aquieta en ningún alivio intelectual. En "Moradas" todas sus trasmutaciones son negativas. El espacio que habita Pizarnik es tan extraño como su poesía. En entrevista con M. I. Moia había declarado: "En extrañas cosas moro", como si ya no participara de esta realidad. Recordamos las palabras de Georg Trakl que le gustaba repetir: "Es el poeta un extraño en la tierra". Está sola de dos formas distintas: ausente para unos, y muertos o inexistentes aquellos que quería ver:

los que llegan no me encuentran
los que espero no existen.[96]

El "yo" poético de Pizarnik atraviesa el texto de *El infierno musical*. Desde el primer poema de "Piedra fundamental", el tema del otro(a) aparece explícito:

la cascada de cenizas que me arrastra, dentro de mí
con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo
indeciblemente distante de ella.

El doble juego de pronombres no le permite la fusión y la descentra. En "Gesto para un objeto" dice: "las tres que en mí contienden nos hemos quedado en el móvil punto fijo, y no somos ni un es, ni un estoy".
En "Piedra fundamental" vemos la pérdida de relaciones con el "yo", el problema de sus diferentes voces: "no puedo hablar con mi voz, sino con mis voces" dirá al inicio del texto, en una oración que es clave, para el texto. Pizarnik no puede narrar lo que le está aconteciendo, manteniéndose en un yo único. A lo largo del poema oscilará entre la primera y la tercera persona, e implicará constantemente a un "tú". El tema de su alteridad está explícito:
"He sabido dónde se aposenta aquello *tan otro* que *es yo*". Toma la célebre frase de Rimbaud, "Je est un Autre", que ya Emile Benveniste había citado donde comenta las múltiples posibilidades de una tercera persona, en relación a un "yo".
El constante discurso del Otro,[97] establece su dualidad, y aún escapa a los límites del "doppelgänger", porque llega a una fragmentación múltiple: "la cantidad de fragmentos me desgarra".[98] En hoja suelta, manuscrita y fechada el año de su suicidio, 1972, escribe:

¿Quién es yo?
Por más que hable no encuentro silencio.
Yo, que sólo conozco la noche de la orfandad.[99]

Sus voces le impiden, en su constante lucha, una expresión coherente de su lenguaje. "Contemplar a cada uno de mis nombres / ahorcados en la nada".[100]
Desde 1956, año en que publica *La última inocencia*, Pizarnik ya siente el problema de la palabra poética, y de sus múltiples voces. En el poema ya analizado:

Alejandra alejandra
debajo estoy yo
alejandra[101]

La fragmentación es total: nos enfrentamos a tres alejandras. Lasarte opina que aquí, la palabra, en vez de exaltar, degrada; en vez de integrar, fragmenta. Para Lasarte lo degradante residiría en la transformación del nombre propio Alejandra vuelto nombre común: alejandra, y así la priva de su singularidad. Diferimos con esta interpretación, si bien coincidimos con Lasarte en el hecho de que la tercera alejandra se encuentra, literalmente, debajo del nombre, pero separada de él y sofocada por su doble presencia. Irremediablemente "Sólo un nombre" es un poema de su ausencia. Para nosotros, Pizarnik logrará alcanzar ese centro, que coincide con su ausencia, en el silencio final y más perfecto. Para Pizarnik es imposible hacer de la poesía una experiencia trascendental. Dice Lasarte:
La lengua lo impide, negándole a la poeta una fusión con lo infinito, fusión que ella evidentemente anhela al reconocer su parentesco con los perros de Maldoror 'qui ont soif insatiable de l'infini, comme toi, comme moi, comme le reste des humains, à la figure pâle et longue.'[102]
En "En honor de una pérdida" establece explícitamente ese deseo intenso de comunicación que la obsesionaba:
De mí debo decir que estoy impaciente porque se me dé un desenlace menos trágico que el silencio. Feroz alegría cuando encuentro una imagen que me alude. Desde mi respiración desoladora yo digo: que haya lenguaje en donde tiene que haber silencio.
Inmediatamente, continúa con un párrafo en el que se mezclan nuevamente las categorías pronominales, hecho que contribuye al impacto estético de muchos de sus poemas. En este caso es otra vez el juego entre "las tres que en mí contienden". El sujeto enunciativo, trasladado a la tercera persona del singular, a un "alguien", es luego un tú, con quien también se quiebra el diálogo: "*Alguien* no se enuncia. *Alguien* no puede asistirse. Y tú no quisiste reconocerme cuando te dije lo que había en mí que eras tú. Ha tornado el viejo terror: haber hablado nada con nadie".[103]
La busca del yo, como hemos visto, a veces desdoblada en la búsqueda del otro, recorre los dos últimos textos: "La que murió de su vestido azul está cantando".[104] "La luz se amaba en mi oscuridad. Supe que no había cuando me encontré diciendo: soy yo".[105] "Estoy sola y escribo. No, no estoy sola. Hay alguien aquí que tiembla".[106] La dualidad entre "la niña densa de música ancestral" y "la yacente que anida en mí con su máscara de loba" es otra de las polarizaciones que hace Pizarnik. Y su constante diálogo consigo misma, es una busca constante de "la otra", en un interminable juego de duplicaciones:
Allí yo hablo de mí conmigo, sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. Te deseas otra. La otra que eres se desea otra. Y ahora juega a ser esclava para ocultar tu corona ¿otorgada por quién? ¿quién te ha ungido? ¿Quién te ha consagrado? Perdida por tu propio designio, has renunciado a tu reino por las cenizas.[107]

Amor

El tema del amor, central a la poesía de Pizarnik, va elaborándose a través de sus libros, en diferentes articulaciones. Ya hemos visto que en *La última inocencia*, su tratamiento del amor se había imbricado en la corriente romántica a través del surrealismo, y Pizarnik aparece como la enamorada adolescente, donde la pasión de vida se reitera en cada poema, en contrapunto con lo que devendrá después su pasión de muerte. En *Las aventuras perdidas*, el tono de la evocación amorosa ya

es más meditativo, y un buen ejemplo es el poema "Cenizas", que analizamos antes. "El ausente" es ejemplo más exacto. El abandono del amado la deshace y para ella "el sol cae como un muerto abandonado".

Sin ti
el sol cae como un muerto abandonado.
Sin ti
me tomo en mis brazos
y me llevo a la vida
a mendigar fervor

El amor la ha traicionado. "¿Qué diría el mundo si dios / lo hubiera abandonado así?"
De *Árbol de Diana*, podemos citar dos poemas que ejemplifican, por un lado, la maduración y meditación sobre el amor, pero también su miedo, su inseguridad. El poema "20", dedicado a Laure Bataillon, muestra esta nueva ambigüedad de Pizarnik.

dice que no sabe del miedo de la muerte del
[amor
dice que tiene miedo de la muerte del amor
dice que el amor es muerte es miedo
dice que la muerte es miedo es amor
dice que no sabe

Su manera de aproximarse y expresar todos los conceptos mencionando sus opuestos es también de esta época. Para expresar que ha muerto mil muertes, dirá:

he nacido tanto
y doblemente sufrido
en la memoria de aquí y de allá.

La pasión por su amante es en este texto más controlada: "Cuando vea los ojos / que tengo en los míos tatuados".[108] Y lo amonesta con ternura:
Como un poema enterado
del silencio de las cosas
hablas para no verme.[109]
El fervor de Pizarnik, su fervor, aparece también en sus representaciones en *Árbol de Diana*. Vemos ese juego de oposiciones, de vaivén emocional en su autodefinición:

Salta con la camisa en llamas
de estrella a estrella
de sombra en sombra.
Muere de muerte lejana
la que ama al viento.

La belleza de esta imagen, con su juego de luz y oscuridad, su deseo de situarse en la tempestad, simbolizada en el viento, concentra la capacidad de re-crear una intensidad total. No en vano el prólogo de Octavio Paz define el libro como "Cristalización verbal por amalgama de insomnio pasional y lucidez meridiana en una disolución de realidad sometida a las más altas temperaturas".[110]
Al enfrentarnos con *Los trabajos y las noches*, vemos que toda la primera parte del libro es, en verdad, un largo canto al amado. El cuerpo de ese amado será "un

amado espacio de revelaciones".[111] Es quien "apaga el furor de mi cuerpo elemental;"[112] representa también la entrega sexual: "una flor / se abre / a la delicada urgencia del rocío".[113] En "Quien alumbra", y "Reconocimiento" el amado es clave para hacer de su memoria "una viajera fascinada / un fuego incesante". Dos metáforas de pasión que recorren los poemas. Es también el amado la clave para alejar la desdicha: "Tú haces el silencio de las lilas que aletean / en mi tragedia del viento en el corazón".[114] Las lilas, metáfora de muerte, se aplacan; el viento, símbolo siempre de destrucción en Pizarnik, se aplaca. Y los naufragios y muertes se convierten en "pretextos de ceremonias adorables".[115] El amor salva a Pizarnik de su caída, la aparta del constante umbral hacia el precipicio que amenaza derrumbarla. Es una presencia constante que la libera: "tú me desatas los ojos / y por favor / que me hables / siempre".[116] Las metáforas que utiliza para ese lugar del amor, están en otro espacio: "En la otra orilla de la noche / el amor es posible / llévame - / llévame entre las dulces sustancias / que mueren cada día en tu memoria".[117]
En los últimos textos de esta primera parte, asoma ya la duda, la ausencia del amado, el posible abandono, la expectativa de su retorno:

Cuando sí venga mis ojos brillarán
de la luz de quien yo lloro
mas ahora alienta un rumor de fuga
en el corazón de toda cosa.[118]

Esa avidez, en oposición a la fuga, hace más patético el texto de "Despedida": "Tantas criaturas *ávidas* en mi silencio / y esta pequeña lluvia que me acompaña".[119] Por fin, tenemos el poema más representativo de esta época, donde el tono elegíaco expresa la pérdida del amado, pero una pérdida que tiene sentido en ella, a pesar de todo, porque queda su memoria, su rostro, en su poema, en su escritura.

si yo me atrevo
a mirar y a decir
es por su sombra
unida tan suave
a mi nombre
allá lejos
en la lluvia
en mi memoria
por su rostro
que ardiendo en mi poema
dispersa hermosamente
un perfume
a amado rostro desaparecido.[120]

Luego de esta poesía, Pizarnik "no volverá a sustentarse en el amor" y la segunda parte de *Los trabajos y las noches* se abre con un poema significativamente titulado "Anillos de ceniza" donde: "en la noche, las palabras mutiladas la invaden, / y hay, cuando viene el día, / una partición del sol en pequeños soles negros".[121]
Tanto en "Un lugar para huirse" como en "Fronteras inútiles", el espacio vacío que deja el amor, se convierte sólo en "un lugar de ausencia / un hilo de miserable unión".[122] Ese gran espacio deshabitado la definirá en el tiempo. "Espacio. Gran espera. / Nadie viene. Esta sombra. / Espacio. Silencio ardiente. / ¿Qué se dan entre sí las sombras?"[123]
La soledad, el insomnio, la tristeza, el llanto, son los temas de esta última poesía imbricada en el amor. "Alguien mide sollozando / la extensión del alba".[124] El poema

dedicado a la muerte del poeta colombiano Jorge Gaitán Durán, expresa su miedo, su incapacidad para el canto, su silencio en el espacio y el tiempo:

Espacio de color cerrado.
Alguien golpea y arma
un ataúd para la hora,
otro ataúd para la luz.[125]

El libro termina con un poema de desesperanza, "Mendiga voz", donde se entrecruza el juego de sinestesias para producir un contracanto de imágenes:

Y aún me atrevo a amar
el sonido de la luz en una hora muerta,
el color del tiempo en un muro abandonado.
En mi mirada lo he perdido todo.
Es tan lejos pedir. Tan cerca saber que no hay.[126]

El amor-pasión desaparece ya en este libro de la poética de Pizarnik. Su deseo se transformará en una suerte de espacios donde lo negativo se articula en las "Moradas" que elige y define para su futuro errar; Pizarnik se reconocerá:

en la mano crispada de un muerto
en la memoria de un loco
en la tristeza de un niño,
en la mano que busca el vaso,
en el vaso inalcanzable,
en la sed de siempre.[127]

La infinita desolación de Pizarnik encuentra su eco más perfecto en "Un abandono" donde dirá: "Sólo la música de la sangre / asegura residencia / en un lugar tan abierto".[128] La pérdida del amor la lleva a sustentarse en la palabra, y su música le asegurará su identidad, su ser. En sus dos últimos libros, será la voz, las voces, el centro de su quehacer poético.
En *Extracción de la piedra de locura*, el poema "Privilegio" retoma el tono elegíaco; el recuerdo del rostro del amado vuelve a ella y es un privilegio para su vida. La imagen es fluida y bellísima: es un rostro que la cubre como el agua que rueda, en un movimiento continuo e hipnótico:

Ya perdido el nombre que me llamaba,
su rostro rueda por mí
como el sonido del agua en la noche,
del agua cayendo en el agua.

A veces existe en esta última poesía un deseo de comunicación con el amado ausente / perdido / muerto. Y un miedo a que su canto no baste:

te llamo
igual que antaño la amiga al amigo
en pequeñas canciones
miedosas del alba.

Cada mención del amor es sólo un recuerdo, un rehacer lo que fue o pudo ser o simplemente no fue. Vuelve a sustentarse en el pasado:

en el amor yo me abría
y ritmaba los viejos gestos de la amante
heredera de la visión
de un jardín prohibido.

NOTAS

1. Entrevista con Martha I. Moia, ya citada.
2. Alejandra Pizarnik, *Las aventuras perdidas* 10.
3. Pizarnik 27.
4. Pizarnik 21.
5. Pizarnik, "Tangible Ausencia", *Textos de sombra* 29.
6. Pizarnik, Inédito 39, b.
7. Pizarnik, *Los trabajos y las noches* 15.
8. Pizarnik, *El deseo de la palabra* 110.
9. Isabel Cámara, "Literatura o política del juego", *Revista Iberoamericana* 132-133 (1985): 589.
10. *Textos de sombra* 36.
11. "La verdad del bosque", *Textos de sombra* 38.
12. "La verdad del bosque", *Textos de sombra* 38.
13. Pizarnik, *El deseo de la palabra* 164.
14. Pizarnik, *El infierno musical* 27.
15. Pizarnik 18.
16. Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura* 21.
17. Pizarnik, *El infierno musical* 47.
18. Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura* 50.
19. Pizarnik, *El infierno musical* 37.
20. Pizarnik 55.
21. Pizarnik 75.
22. Pizarnik, *Textos de sombra* 88.
23. Pizarnik 80.
24. Tríada irlandesa antigua, citada por Judith Kroll en *Sylvia Plath: Chapters in a Mythology*.
25. Alejandro Fontenla: Prólogo a *Alejandra Pizarnik, poemas* (Buenos Aires: Capítulo, 1982) 4.
26. *La última inocencia* 19.
27. Cintio Vitier, *Borges como poeta* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1984).
28. El suicidio en Sylvia Plath se nos presenta como valor, una definición, un salto de fe. Alguna vez ve el suicidio como algo hermoso: "puro y limpio como el llanto de un niño". Pizarnik dirá: "Palabra o presencia seguida por animales perfumados; triste como sí misma, *hermosa como el suicidio*". (31) Anne Sexton también comparte el deseo de morir, y su prosa y poema acerca de la muerte de Sylvia Plath, tiene un extraño tono casual. Sexton se refiere a ambas como "amantes de la muerte", y la forma en la cual hablaban acerca de la muerte en el Bar "Ritz" de Boston. Unido a ese deseo, vemos en Plath y en Sexton una fascinación con el dolor y la tortura. La destrucción, las mutilaciones, se muestran como fenómenos interesantes, sin que se llegue en ningún momento a considerarlos como problemas. Sylvia Plath parece estar describiendo su auto-destrucción como un acto liberador de desprecio. Pizarnik escribirá: "Penumbra del cuerpo *fascinado por su deseo de morir*". "En honor de una perdida", *SUR* 284 (1963). Incluido en antología de M. I. Moia, 1972.
29. Cf. A. Alvarez, *The Savage God.* Alvarez toma el título de un poema de Yeats, donde hace referencia al arte como un dios salvaje.

30. Infancia 30.
31. Pizarnik, *Los trabajos y las noches* 42.
32. Pizarnik 59.
33. Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura* 11.
34. Pizarnik 13.
35. Pizarnik 15.
36. Pizarnik 29.
37. Pizarnik 13.
38. Pizarnik 15.
39. Pizarnik 19.
40. Pizarnik 18.
41. *Extracción de la piedra de locura* 59. Fue publicado primero en *Diálogos* 5 (1966).
42. Pizarnik 61.
43. Thorpe Running, "The Poetry of Alejandra Pizarnik", *Rev. latinoamérica* (Feb-Mayo 1985): 45-55.
44. Pizarnik, *El deseo de la palabra* 23.
45. Pizarnik, *El infierno musical* 69.
46. Anna Soncini, "Itinerario de la palabra en el silencio", *Cuadernos Hispanoamericanos* (1990): 7-15.
47. Cf. Jurii Lotman: "a word in poetry may not equal itself and may even be its own antonym", *Analysis of the Poetic Text* (Ann Arbor: Ardis, 1976) 16.
48. Lotman 43.
49. Lotman 73.
50. Cirlot dice: "Es el aspecto violento, activo del aire. En Egipto y Grecia el viento aparece poseído por cierto aspecto malévolo". *Diccionario de símbolos* (Barcelona: 1987) 464.
51. Pizarnik, *El infierno musical* 76.
52. *Textos de sombra y últimos poemas,* ed. Olga Orozco y Ana Becciú (Buenos Aires: Sudamericana, 1982).
53. Pizarnik 57.
54. Pizarnik 59.
55. Pizarnik 60.
56. Pizarnik 61.
56. "On Seeing Things Darkly in the Poetry of Alejandra Pizarnik: Confessional Poetics or Aesthetic Metaphor?" *Confluencia, revista hispánica de cultura y literatura* 2.2 (1987): 47-52.
57. Entrevista con M. I. Moia ya citada.
58. Pizarnik, *El deseo de la palabra*, 249.
59. Pizarnik, *El infierno musical.* El subrayado es siempre nuestro, para resaltar ciertas ideas o símbolos.
60. *La Nación* Feb. 1973.
61. Cf. el artículo de Walter Mignolo, donde habla del poeta en el tiempo y el espacio. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", *Revista Iberoamericana* 118-119 (1982): 131-148.
62. Guillermo Sucre, "La ceremonia poética pura", *Zona Franca* 23-24 (1965): 31.
63. Prólogo a *Quince poetas*, ed. César Magrini (Buenos Aires: Centurión, 1963).
64. Pizarnik, *Las trabajos y las noches* 11.
65. Poema que define el libro como metatexto, una verdadera inquisición sobre el lenguaje y sus funciones.
66. M. I. Moia, *La Nación* 11 de Febrero, 1973.
67. Pizarnik, *El infierno musical* 21.
68. Entrevista con M. I. Moia ya citada.
69. Pizarnik, *El infierno musical* 26.

70. Citado por Pizarnik en Prólogo a "Textos de Antonin Artaud", *El deseo de la palabra*, (Barcelona: Ocnos, 1975): 241.
71. Pizarnik, *El infierno musical* 17.
72. Pizarnik 45. Será el lenguaje el que le proporcionará una forma.
73. "Tangible Ausencia" 13.
74. *El infierno musical*. Dirá, repitiendo esta idea: "el signo de su estar es la enlutada escritura de los mensajes que se envita. Ella se prueba en un nuevo lenguaje". Cf. poema de Olga Orozco, "Te probabas lenguajes como ácidos, como lazos en manos del estrangulador". "Pavana para una infanta difunta", publicado en *Alejandra Pizarnik, prosa poética* (Ed. Endymion, 1987) 5-6.
75. *Textos de sombra* 96. Escrito con tiza sobre el pizarrón de su cuarto de trabajo. Recogido por Olga Orozco y Ana Becciú en *Textos de sombra* (Buenos Aires: Sudamericana, 1982).
76. Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (Paris: Gallimard, 1960).
77. Cuando le falla el orden simbólico del lenguaje, Pizarnik hace una regresión, que la lleva al silencio, y equivale a su impasse suicida. Cf. Lacan, "L'instance de la lettre dans l'inconscient", (Jean-Michel Palmier, *Lacan*, Paris: èditions universitaires, 1972) 59-63.
78. Pizarnik, *Textos de sombra* 11.
79. Guillermo Sucre: *La máscara, la transparencia* (Caracas: Monte Avila Editores, 1971) 92.
80. "El verbo encarnado" (ensayo sobre Artaud) en *SUR* 294 (1965): 35-39.
81. Pizarnik, *Textos de sombra* 62.
82. "Chasqui", *Revista de literatura latinoamericana* (Feb-Mayo 1985): 50.
83. Pizarnik, *Textos de sombra* 69.
84. Pizarnik 80.
85. Pizarnik, *El deseo de la palabra* 101.
86. Francisco Lasarte: "Más allá del surrealismo: La poesía de Alejandra Pizarnik", *Revista Iberoamericana* 125. (Oct-Dic. 1983): 877-888. El subrayado es nuestro.
87. Pizarnik, *El deseo de la palabra* 101.
88. Enrique Pezzoni, *El texto y sus voces* (Buenos Aires: Sudamericana) 115-116.
89. Pizarnik, *Las aventuras perdidas*, 17.
90. Pizarnik, "Exilio" *Aventuras* 13.
91. Pizarnik 6.
92. Pizarnik, *Ãrbol de Diana* 14.
93. Alejandra Pizarnik, *Los trabajos y las noches*, 46.
94. Pizarnik 50.
95. Pizarnik, *Árbol de Diana*, 31.
96. Cf. Jean Roussel, "Introduction to Jacques Lacan", *New Left Review* 50 (July-August 1968).
97. "Fonction et champ de la parole et du langage", *Écrìts* 276. Utilizamos la teoría de J. Lacan, quien postula la necesidad de transcender la identificación con la imagen del otro, de narcisismo primario, para llegar a un orden, que es para él, el orden simbólico del lenguaje. Para Hegel, la trascendencia se efectúa por medio del trabajo. Para Lacan es el mundo de las palabras el que crea la palabra de las cosas.
98. Pizarnik, *Textos de sombra* 78.
99. Pizarnik, *El deseo de la palabra* 90.
100. Pizarnik, *La última inocencia* 27.
101. *Les Chants de Maldoror*, 28, citado por Lasarte en *Revista Iberoamericana* 125, (Oct-Dic 1983): 877-887. Artículo: "Más allá del surrealismo: La poesía de Alejandra Pizarnik".
102. *SUR* 284 (1963). Incluido en *El deseo de la palabra* (Barcelona: Ocnos, 1973) 65.
103. Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura*, 11.
104. Pizarnik 35.

105. Pizarnik 43.
106. Pizarnik, *El deseo de la palabra* 33.
107. Poema 19, 29.
108. Poema 18, 28.
109. Prólogo de *Árbol de Diana*, 7.
110. Pizarnik, *Los trabajos y las noches* 10.
111. Pizarnik 12.
112. Pizarnik, "Amantes" 13.
113. Pizarnik, *Los trabajos de las noches* 15.
114. Pizarnik 15.
115. Pizarnik 16.
116. Pizarnik 20.
117. Pizarnik 22.
118. Pizarnik 24.
119. Pizarnik 26.
120. Pizarnik 35.
121. Pizarnik 39.
122. Pizarnik 28.
123. Pizarnik 46.
124. Pizarnik 55.
125. Pizarnik 60.
126. Pizarnik 59.
127. Pizarnik 52.

CAPÍTULO VI

EL LENGUAJE POÉTICO DE SUS TEXTOS EN PROSA

La condesa sangrienta

El estudio del lenguaje poético de Pizarnik no será nunca completo, sin analizar sus textos en prosa, que complementan y esclarecen el estudio de sus poemas. El libro más importante en prosa es *La condesa sangrienta*,[1] basado a su vez en el libro de Valentine Penrose, *La Comtesse Sanglante*,[2] que Pizarnik admiraba, y consideraba como "una suerte de vasto y hermoso poema en prosa".[3]

La figura central de los dos libros es la Condesa Erzsébet Báthory, personaje histórico húngaro del siglo XVI, quién torturó y asesinó 650 muchachas.[4] El libro de Pizarnik consiste en once viñetas que van trazando la trayectoria de Erzsébet Báthory desde su adolescencia hasta su muerte. Cada viñeta ilustra una tortura diferente y están precedidos por un epígrafe tomado de autores en los cuales Pizarnik encuentra la misma violencia. La belleza convulsiva del personaje central, la condesa Báthory, es aquello que más seduce a Pizarnik. La belleza, la locura, la perversión sexual, la muerte serán los cuatro ejes sobre los cuales se articula cada narración, centrada siempre en la minuciosa descripción de horrores diversos.
La condesa sangrienta se inscribe directamente en la tradición literaria de Lautréamont y de Bataille. Puede definirse como una sucesión de cuadros, que van componiendo el retrato de la Condesa Báthory, su biografía, o como un ensayo sobre la crueldad y el erotismo, la transgresión y la libertad absoluta. *Les Chants de Maldoror* también fueron interpretadas de diversas maneras, desde un texto poético al cual se afilia la escuela surrealista, hasta una novela, como la define Maurice Blanchot. Hacemos mención de este hecho por la enorme influencia que Lautréamont tuvo en Pizarnik, y las repetidas veces en que cita a este autor —en epígrafes o poemas. La crueldad y la muerte son los dos temas más obvios de *La condesa sangrienta*, pero es el tema del sexo, en el trasfondo del libro, lo que hace a este escrito único en la literatura femenina contemporánea. Aquí, Pizarnik se aventura a decir, lo que aún no ha sido dicho. Si bien este texto se publicó en 1965 en la revista *Testigo*, posando como crítica al libro de Valentine Penrose, y con un elemento marcado de burla, pasó desapercibido para los críticos de Pizarnik. Es, sin embargo un texto clave para analizar muchos aspectos de la personalidad de Pizarnik, y también debe ser visto como la exploración consistente en nuestra literatura del tema de la crueldad y el sadismo, en su relación con el erotismo y aun con lo obsceno, referido a un mundo exclusivamente femenino. El personaje de la Condesa le permite a Pizarnik adentrarse en ese mundo casi inexplorado. Construye un mundo sombrío, en donde ella, narradora, se cubre con el "yo" del enunciado —la Condesa— para abrirnos una escena de imágenes implacables, donde nuestra mirada de lectores coincide con la mirada de la protagonista, y desde esta postura, contempla el horror desde fuera.
Ahora bien; podemos preguntarnos: ¿Por qué no se ha reconocido la importancia de este texto dentro de la literatura latinoamericana del siglo XX? Porque, quizá, dentro de la literatura del mal no puede haber transgresiones femeninas; es decir: tendemos a ignorarlas. El poder, la violencia, el sadismo, son tradicionalmente atributos del hombre. La Condesa perturba y aniquila nuestra pre-concepción, nuestra idea condicionada de la esencia femenina. Pizarnik, súbitamente, nos presenta un personaje que no había sido reconocido, contrapartida a la larga lista que integra la tradición mitológica de la crueldad masculina, comenzando por Gilles de Rais, y otros varones ilustres tan tentadores como Drácula, Barba Azul y el Marqués de Sade. Pizarnik quizá encuentra en la Condesa, y aquí cito: "a una de las que en mi contienden", a una de sus múltiples "personae". Julio Cortázar utiliza el personaje de la Condesa en su novela *62: modelo para armar*, publicada en 1968. Tanto Cortázar como Pizarnik llevan a cabo sus transgresiones literarias en la extensión de sus personajes. En ambos textos podemos recordar el "setting" similar: laberintos, pasillos, galerías: la zona prohibida que se teme franquear. La obsesión de Pizarnik con la "otredad": "Yo, y la otra que en mi contiende", "ser dos camino del espejo" culmina en este ensayo.[5] Pizarnik busca un tipo de absoluto: del bien o del mal poco importa. En su capítulo "El espejo de la melancolía" que lleva un epígrafe de Octavio Paz: "Todo es espejo!" aparece clara la filiación de Pizarnik con la Condesa. Pizarnik ya había declarado en uno de sus poemas que su amor mas intenso había sido su amor por los espejos. Aquí nos dice que la Condesa, queriendo trazar un espejo, trazó los planos de su morada: "Vivía delante de su gran espejo sombrío, el famoso espejo cuyo modelo había diseñado ella misma". y

agrega: "Nadie tiene más sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz que estas criaturas que habitan los fríos espejos".[6] Para Sylvia Molloy:

here, in this mirror scene is Pizarnik's philosophy of the boudoir; a boudoir turned closet, in which the figure of acedia silences an eroticism that dare not speak its name; a closet turned prison-house.[7]

En cada descripción de torturas, Pizarnik utiliza un lenguaje ceñido y lacónico, muy controlado, donde la mención de lo directamente sexual apenas existe. Hay sólo continua alusión, y el poder sugeridor de las imágenes de Pizarnik es tan notable, "que convierte a este libro en un texto poético, escrito en prosas singularmente obscenas".[8] Lo poético está dado en las descripciones de la Condesa, y en la forma en que Pizarnik la inscribe en momentos de silencio, melancolía, violencia y muerte. Cito dos ejemplos para aclarar este punto:

Para que la 'virgen' entre en acción es preciso tocar algunas piedras preciosas de su collar. Responde inmediatamente con horribles sonidos mecánicos y muy lentamente alza los blancos brazos para que se cierre en perfecto abrazo sobre lo que esté cerca de ella —en este caso una muchacha. La autómata la abraza y ya nadie podrá desanudar el cuerpo vivo del cuerpo de hierro, ambos igualmente bellos. De pronto, los senos maquillados de la dama de hierro se abren y aparecen cinco puñales que atraviesan a su viviente compañera de largos cabellos sueltos como los suyos.

El reino subterráneo de la Condesa es la sala de torturas de su castillo medieval, en Csejte, allí la siniestra hermosura de las criaturas nocturnas se resume en una silenciosa de palidez legendaria, de ojos dementes, de cabellos del color suntuoso de los cuervos.[9]

En esta corta descripción ya están todos los temas que tratará Pizarnik, encarnados en la Condesa, y que apuntamos al principio de este capítulo. Aquí, importa señalar el tema del silencio, y de la mirada. La condesa mira torturar y oye gritar. Pero Pizarnik aclara en su corto prólogo que

un conocido filósofo incluye los gritos en la categoría del silencio. Gritos, jadeos, imprecaciones, forman una 'sustancia silenciosa'. La de este subsuelo es maléfica.[10]

Es notable la sagacidad con que Pizarnik alude a las torturas; nos da el resultado de las atroces acciones describiendo cómo quedan las ropas de la condesa, cómo es su rostro. Pero rara vez se detiene en las adolescentes supliciadas. Deja a nuestra imaginación esa tarea, que nosotros, como lectores cómplices, nos encargamos de suministrar. Las descripciones de la condesa, por el contrario, son detalladas:

Imprecaciones soeces y gritos de loba eran sus formas expresivas mientras recorría, enardecida, el tenebroso recinto. Pero nada era más espantoso que su risa. (Resumo: el castillo medieval; la sala de torturas; las tiernas muchachas; las viejas y horrendas sirvientas; la hermosa alucinada riendo desde su maldito éxtasis provocado por el sufrimiento ajeno). [...] sus últimas palabras, antes de deslizarse en el desfallecimiento concluyente eran: 'Más, todavía más, más fuerte!'

La violencia, el sadismo y, recorriendo todo el texto, la sexualidad, configura un lenguaje poético tenso, donde sentimos aflorar la perversidad enmarcada en un código erótico. Pero el tono, el ritmo de la narración, se mantienen en una veta de corte netamente poético. Las figuras y fantasías que presenta el relato son propias del orden de lo imaginario, aún cuando sean fantasías de violencia sexual inusitada. El epígrafe a "Torturas clásicas" está tomado de un poema de Charles Baudelaire, que dice:

Fruits purs de tout outrage et vierges
de gerçures,
Dont la chair lisse et ferme appelait
les morsures!

Esa carne lisa y pura que atenaza los deseos de la Condesa, la llevaba a torturar aún más minuciosamente:

arrancaba la carne —en los lugares más sensibles— mediante pequeñas pinzas de plata, hundía agujas, cortaba la piel de entre los dedos, aplicaba a las plantas de los pies cucharas y planchas enrojecidas al fuego [...] en fin, cuando se enfermaba las hacía traer a su lecho y las mordía.[11]

Pero estos párrafos alternan con metáforas espléndidas:

quería inmovilizar su belleza para que fuera eternamente 'comme un rêve de pierre'. Y amaba sus laberintos subterráneos —'le fascinaban las tinieblas del laberinto que tan bien se acordaban a su terrible erotismo de piedra, de nieve y de murallas'.[12]

El resultado de esos crímenes, cometidos en los sótanos secretos y aislados, llevaban a "tener que esparcir grandes cantidades de ceniza para que la noble dama atravesara sin dificultad las vastas charcas de sangre". Esta última hipérbole conjura más imágenes sombrías que cualquier explicación deliberada. En otro epígrafe, tomado de Milosz, se resume bien la ambientación de esta narración que fascina y repele al mismo tiempo: "Et la folie et la froideur erraient sans bût dans la maison".[13]
El mundo de la noche y de la magia figuran activamente, y nos entregan otra visión de la Condesa, esta vez obsesa con sus supersticiones. El capítulo Magia Negra lleva un epígrafe de Antonin Artaud que dice "Et qui tue le soleil pour installer / le royaume de la nuit noire".[14] Esa magia se refleja en la plegaria escrita en un viejo pergamino que la condesa usaba de talismán. La plegaria pedía protección para Erzsébet, y gatos para morder a sus enemigos: "Que desgarren y muerdan, también el corazón de Megyery el Rojo. Y guarda a Erzsébet de todo mal".[15] La mistificación que hace Pizarnik de la Condesa es extraordinaria. De una mujer vulgar, hace una belleza. De vagas historias de crímenes, construye un apocalipsis espléndido de perversidades inimaginables. Inventa torturas, suple datos, describe baños de sangre que nunca se probaron, ni discutieron siguiera, en el juicio que se le hizo a la Condesa al final de su vida. Trasmuta en un personaje terrible, fascinante y poético, los crímenes de una asesina vulgar. Le adjudica cualidades de heroína, de guerrera que muere en forma honorable:

Ella no sintió miedo, no tembló nunca. Entonces, ninguna compasión, ni emoción, ni admiración por ella. Sólo un quedar en suspenso en el exceso del horror, una fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo, por la idea de un absoluto desgarramiento, por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable.[16]
En el último capítulo de este libro Pizarnik adopta un tono casi profético, de advertencia al lector, y propone la tesis central del libro: que "la libertad absoluta de todo ser humano es horrible". La Condesa adquiere proporciones míticas en su trayectoria desenfrenada hacia el horror mas absoluto.
Como Sade en sus escritos, como Gilles de Rais en sus crímenes, la Condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno.
Por último, consideraremos los textos incluidos en la segunda parte de *Textos de sombra y últimos poemas*, que fueron publicados diez años después de su muerte.[17]
En estos últimos textos en prosa, Pizarnik quería intrigar, exacerbar, y hasta irritar al lector. Los dos textos fundamentales son una larga pieza "teatral" que podría insertarse en la corriente del teatro del absurdo, titulada "Los poseídos entre lilas" y escrita durante el año 1968, y los textos que se agrupan bajo el titulo "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa", escritos en su mayoría, los siete últimos años

de su vida. Según una carta enviada por Olga Orozco a "La Nación"[18] defendiendo la publicación de estos textos, —publicación que había sido duramente criticada por González Lanuza— dice que se hallaban "entre las obras predilectas de la autora", y que el acceso a tales manuscritos nos estaba franqueado por la entrega misma de los papeles o por la entusiasta lectura que de ellos hacía Alejandra a todos sus amigos.
En realidad, la parodia coexistió siempre en Alejandra Pizarnik junto a su lirismo, aunque los textos nunca fueron publicados. Esto es obvio en los textos inéditos incluidos en este libro, en la sección Testimonios, que fueron escritos en colaboración con Sylvia Molloy ya en el año 1964. Otro ejemplo sería la carta que Alejandra Pizarnik enviara a Ana María Barrenechea, parodiando una crónica social, y que incorporamos al final.
En su obra "teatral", "Los poseídos entre lilas" aparece una voz nueva, que insiste en la creación de un lenguaje pornográfico, por momentos aún obsceno. Obsceno, con la definición que tiene de indecente, aquello que no se puede decir, no se debe escribir. Esta nueva obscenidad de Pizarnik confunde al lector, y lo saca de los esquemas literarios ya establecidos, seguros. González Lanuza se había referido a estos escritos como "textos de indudable ingenio demoníaco".[19]
Esta voz subversiva, aun cuando se mantiene dentro de la tradición del "avant garde" masculino histórico, recurre también a una crítica feminista, que, de acuerdo a Susan Suleiman[20] representa la característica más innovativa y "femenina" de los trabajos experimentales contemporáneos de artistas mujeres. Entre éstas podemos mencionar a Leonora Carrington (tan admirada por Pizarnik), Monique Wittig, Angela Carter y Jeanette Winterson. En los escritos de Alejandra Pizarnik encontramos estas características en forma recurrente.
En estos textos posteriores en prosa, la transgresión en el lenguaje reside más en el orden del significante, el plano fónico, como observamos en la escritura de Artaud —tan admirado por Pizarnik— y también en la escritura de un poeta como Oliverio Girondo, *En la masmédula*. El plano simbólico del lenguaje, el significado, es mucho menos importante. Veremos los textos individualmente, ya que hay diferencias de tono y de lenguaje. Y rastrearemos lo que permanece de su voz poética, que aparece como sostenido intratexto, dentro del tejido de estos textos. Pizarnik vuelve a citarse, en versos enteros, de otros libros anteriores, y elige temas ya apuntados antes, como la melancolía y la locura.
Es notable que Pizarnik misma sintiera esa diferencia de lenguaje, de su expresión en poesía. Era consciente de esta otra voz que dejaba aflorar. Al elaborar el texto de "Los poseídos entre lilas" para su primera publicación en *El infierno musical*, elimina toda alusión obscena, "depura" —por así decirlo— su prosa poética y nos presenta una versión totalmente distinta a la que luego aparecerá en *Textos de sombra*. Veremos cómo en *La bucanera*, esa voz de Pizarnik se apodera del texto, que se convierte así en un escrito paródico, lúdico, que mantiene aún características de la escuela surrealista. Pero que nos introduce además, a un juego de burla y de desafío con las palabras, que entronca con la corriente textualista, que intenta tratar a las palabras como cosas, como texturas, dándole una mayor importancia al significante, y olvidándose del significado.

"Los poseídos entre lilas"

Esta versión póstuma de "Los poseídos entre lilas" mantiene el orden simbólico de la palabra, y crea situaciones de disparate, de farsa, para burlarse de los diversos códigos, en especial, el código social y el código sexual. Para esto Pizarnik utiliza cuatro personajes, y los hace actuar casi como si fueran títeres, cumpliendo, en una serie de viñetas, las obsesiones de la autora. El trasfondo es netamente sexual, y las palabras llevan casi siempre una connotación obscena. Es la primera vez que

Pizarnik —como sujeto que narra— dice lo obsceno. En su discurso hablado Pizarnik se había sentido siempre atraída por la crueldad y la obscenidad. En su "Diario", publicado en parte en la revista Mito, escribe:
Dije chistes obscenos, como de costumbre, y varias cosas crueles, como de costumbre, pero nadie me sonrió con ternura, como pasaba antes, cuando asombraba por mi rostro de niña precoz y procaz.[21]
Habíamos visto que la crueldad y el erotismo estaban enmascarados en *La condesa sangrienta*. En esta obra Pizarnik sale a escena, y se representa a sí misma, repartida en sus cuatro personajes. Todo lo que su lenguaje no había dicho, queda ahora explícito. Hay una vuelta a los temas que la obsedían: la infancia, el circo, la desolación, la falta de destino, la muerte. Coloca a estos personajes en un escenario surrealista, y al personaje de Segismunda en el centro, sentada en su triciclo erótico-maníaco, y cubierta por una "manta color patito tejida por los pigmeos y que representa parejas como de juguete practicando el acto genético".[22] Es decir que la obscenidad aparece iconizada: del cuello de Segismunda "pende un falo de oro en miniatura".[23] El diálogo con Carol sirve para revelarnos a "la otra", en ese desdoblamiento progresivo que será esta pieza. Carol le dirá: "Cuando entrás en el seno de la obscenidad, ¿nunca más se te ve salir? Y ella contesta: 'La obscenidad no existe. Existe la herida'". Parecería que la herida central a que alude Pizarnik, es lo único que importa. Todos nuestros actos, aún los más obscenos, precisamente los más obscenos, tenderían a darnos ciertas certezas, cierta seguridad de existir, de ser.[24]
Esta obsesión con traspasar el límite, la lleva a tocar lo grotesco, lo horroroso de la existencia, y pone otro diálogo que habla de personajes mutilados, en una fragmentación de brazos y piernas, al ser embestidos por tres camiones.
Perdimos brazos y piernas. Segismunda nos compró brazos pero no quiso comprarnos piernas, solamente estos zancos ganchudos para empujar los pedales.
Y luego hará referencia a "los paños para lisiados" que deben usar como pañales. Las palabras connotan el horror, pero sin estridencias. Todo este vocabulario obsceno y escatológico, se mezcla por momentos con su voz poética anterior:
Si durmiera, detrás de mis ojos de dormida yo vería los mares y los laberintos y los arco iris y las melodías y los deseos y el vuelo y la caída y los espacios de los sueños.[25]
Este contracanto nos arranca a la procacidad general, y otra vez nos muestra el ensueño y también el desencanto, la desesperanza. Dice Segismunda: "Hemos comido el fruto del árbol del Más o Menos. Buscamos lo absoluto y no encontramos sino cosas".[26]
La burla al código social está representada en un diálogo lleno de platitudes, en el cual Segismunda y Carol encarnan a dos personajes que se visitan, y luego cambia de escenario para imaginar una escena entre el médico y la paciente. Todo este mundo desolado es definido por Segismunda / Pizarnik como:
Todo está como un peine lleno de pelos; como escuchar con una esponja en los oídos; como un loco metiendo a una mujer en la máquina de picar carne pero le parece poco y mete también la alfombra, el piano y el perro.[27]
Su lenguaje se vuelve cotidiano y gráfico. Las metáforas antiguas desaparecen, y se reemplazan por aseveraciones directas, implacables, de un mundo completamente hostil e inexplicable. Car trata de animarla: "Dijiste que querías alabar el frío, la sombra, la disolución [...] Tantos proyectos que te exaltaban". Pero Segismunda responde que es tarde para hacerse una máscara. "Ahora ni siquiera queda lo que yo había soñado. Tanto mejor, ya nada podrá desilusionarme".[28] Cuando Car le sugiere un final para la ópera que hubiera escrito, Segismunda responde
No necesito sugerencias acerca de grandes epílogos. Estoy hablando, o mejor dicho, estoy escribiendo con la voz. Es lo que tengo: la caligrafía de las sombras como herencia.[29]

Es decir que señalaría la imposibilidad de decir, de expresar. "La palabra inocente" que Pizarnik perseguía, y que nombró como meta de su quehacer poético, no existe.
En 1971, al publicar *El infierno musical*, Pizarnik se dedica a suprimir, con gran cuidado, las constantes imágenes y palabras obscenas de esta obra teatral, y la reduce a una pieza diferente, donde lo escabroso se oculta deliberadamente y sólo aflora sorpresivamente, como si el autor hubiera perdido momentáneamente el control sobre su escritura. El discurso absorto de Segismunda hacia el final,[30] es el que vuelve a utilizar Pizarnik en la segunda versión. Allí se autodefine como la que debía nombrar, y por lo tanto crear, construir su mundo con la palabra:
Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé, lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber sabido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto.[31]
En esta última versión, la abolición de su lenguaje es definitiva. Hay una afirmación de ausencia de lenguaje, de no-ser por no poder decir. Se le confiere, por lo tanto, a la palabra, un poder absoluto —ya sea de creación o de destrucción. El lenguaje es todo. En el texto anterior, a pesar de la ironía, de lo grotesco de los personajes y de las situaciones, de esa terrible mezcla de un mundo alienado y feroz, por una parte, pero que mantiene, sin embargo, una coherencia aceptable, la otra gran línea de Pizarnik —la vida misma— parece triunfar al final. Cuando Carol se despide de Segismunda, ésta le pide que diga algunas palabras de despedida, bien escogidas. Carol contesta: "He vivido entre sombras. Salgo del brazo de las sombras. Me voy porque las sombras me esperan. Seg, no quiero hablar: quiero vivir".[32]

La bucanera de Pernambuco

En *La bucanera*, el derroche de recursos poéticos en el plano del significante es tal, que llevaría un estudio separado hacer su rastreo completo. Aquí apuntamos los juegos más interesantes que crea con su lenguaje, deslumbrándonos con su capacidad de humor y de talento. La magia de Pizarnik nos llega como un rayo, "o una música violenta, o una droga" y nos transforma y nos transporta a su mundo, donde su extraordinario juego verbal se mantiene en alto, como un equilibrista en su momento más tenso. En el prefacio, que ella llama Praefación, ya observamos el uso de la aliteración y su inscribirse en una tradición que cuenta con *Tres tristes tigres*. Pizarnik dirá: "¿Entre qué tréboles treman los tigres?" Coloca dos índices: Indice Ingenuo e Indice Piola —con su connotación de pícaro, porteño y socarrón, este último dedicado "a la hija de Fanny Hill". Transcribimos algunos títulos, para entender mejor la temática y las correlaciones. El quinto texto, por ejemplo, está dedicado a Saffo y a Baffo, titulado "El periplo de Pericles a Papuasia". El segundo texto "En Alabama de Heraclítoris" está dedicado a Harpo Marx que ya lo entronca en lo abiertamente cómico, y así sucesivamente. Estos escritos son, además, un continuo intertexto, donde aparecen versos enteros de otros autores, alusiones utilizando los primeros nombres de poetas —"Llámame Alfonsina, Gabriela, Dalmira",[33] y el continuo uso de la aliteración y la onomatopeya:
En tanto su pico deterioraba una tortilla de verdurita, papita y mole, disparo —bang, bang y pum pum— al divino cojete con un trabuco trabado en Pernambuco por un oso que le comió el ossobuco.[34]
Las connotaciones obscenas son el trasfondo de todos estos textos, combinando la parodia más obvia, en una burla continua de las citas más citadas de la literatura:
—Y yo que me lo llevé al río al Pericles creyendo que era platónico— dijo el hada Aristóteles.

—Para platónico me alcanza lo que me enseñó el de la sortija cuando frecuentaba la calesita. (Riendo) Me acuerdo del poema que me consagró Gertrude Stein y que en el fondo la consagró a ella. Así reza el poema de la gorda:
—Tu rosa es rosa.
Mi rosa, no sé.[35]
En "El testículo de la cuestión", Pizarnik incorpora a Aristóteles, Petronio, Freud, la erotología china, los dioses griegos, Mallarmé, Leibniz, el taoísmo japonés, D.H. Lawrence y una versión del acto amoroso, que es también una versión del célebre monólogo de Molly, en el *Ulyses* de Joyce:
Juerecto le explicitaba, gestualmente y callando, el propósito de que su susodicho ingresara en el Aula Magna de la Totedeseante que tentaba con la su lengua que, rosadapavlova, rubricaba ruborosa la cosa, ruborezándole a lacosa, rubricabalgando a su dulce amigo en sube y baja, enranúnculo de hojas estremecidas como las vivas hojas de su nueva Poética que Joe Supererguido palpa delicadamente, trata de abrir, que lo abra, lo abrió, fue en el fondo delpozo del jardín, al final de Estagirita me abren la rosa, sípijoe, másjoe, todavía más y ¡oh![36]
Se escucha en *La bucanera* un continuo diálogo entre la voz lírica y la voz paródica. En "Diversiones púbicas", donde juega con la aliteración "Turbada, la enturbanada, se masturbó", o "Felicite en fellatio", incorpora una línea de *El infierno musical*:
"Hay cólera en el destino puesto que se acerca [...] Sacha, no jodás. Dejá que empiece el cuento:"[37] El tema del desdoblamiento, el continuo diálogo con La Otra, recorre los textos. La Alejandra (Sacha) que cita con su voz poética anterior, es ahora una Alejandra que "jode", molesta, que no deja a la nueva Alejandra, la expresión nueva, la voz nueva. Al final del cuento, que retoma la línea erótica, vuelve a incorporar un párrafo de *El infierno musical* donde dice:
Yo [...] mi muerte [...] la matadora que viene de la lejanía. ¿Cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? Pero inmediatamente, su nueva voz la amonesta: 'No seas boluda, Sacha'.[38]
Y nuevamente escribe:
¿Debe agradecer o maldecir esta circunstancia de poder sentir todavía amor a pesar de tanta desdicha? (tachado por Pizarnik: hablar de amor y sobre todo de ternura es casi criminal y no obstante [...] no obstante [...])
Sacha, no jodás.[39]
Vemos este continuo diálogo, en que se han invertido las voces: casi podríamos decir que Pizarnik reniega de sus preocupaciones anteriores, de su poesía "seria", como si ya no pudiera hablar de amor o de ternura. Recibe esas irrupciones en el texto actual de su pasado, la llevan a una actitud de profundo escepticismo. Hay rechazo explícito de una poesía abiertamente desolada y trágica. La burla es cada vez más frecuente en estos escritos. El final de "Diversiones púbicas" parecería establecer una posición de desprecio profundo ante lo solemne, lo empacado, aún lo que trata un discurso poético. Esta falta de fe en la literatura es aquí clara:
En cuanto a ella, dulce como una boa, digo como una cabra, y enredada a su mishín como una cobra, parecía Catalina de Prusia poniéndose Horodono Rivadavia en las supersticiosas axilas que comentaremos exhaustivamente el año próximo. En fin, qué carajo, le dio una biaba que arrastró con el Papa, con la pluma y con la concha de tu hermana, hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère [...][40]
Hay también cruce de intertextos, modificados por Pizarnik, "Entonces, Borges, alcé mi patita munido de un puñalito [...]"[41] y la alusión a la novela de Cortázar: "Pericles y Chú juntaron sus ahorros y compraron un Manual para llamarse Manuel".[42] En uno de los textos más interesantes de la Bucanera, que dedica a Gabrielle D'Estreé y a Severo Sarduy, encontramos una de las mejores aliteraciones, compulsivamente repetidas, pero que fluyen con gran espontaneidad:
Cuando Coco Panel afrontó al malón, con pigmón amotinado sin tino, ella agitó sorcieramente sus aretes, heredados de un espléndido cretino —Pietro Aretino—

con el propósito de deslumbrar a la pigmeada plebeyuna que chillaba como cuando en Pernambuco trabe 'el trabuco del oso que se comió mi ossobuco'.[43]
Pizarnik se burla de la palabra y su referente: destruye el orden simbólico del lenguaje, pero también las obras literarias que ese lenguaje configura. Hay un constante juego además con referencias culturales, hasta convertir el texto en un verdadero mosaico de citas parodiadas, y la irrupción de lo imaginario aparece en el nivel mismo del significante, ya que juega con la sustancia fónica de ese lenguaje. Veamos una cita donde estos elementos se cumplen, y en la cual deshace, literalmente, el sistema de citas inventadas tan caro a Borges. Pizarnik coloca dos posdatas al final de su texto:
Posdata de 1969: lo supieron los discípulos de Orgasmo, autor de una damantina chupada de medias al loquero cuyo título mis pajerocultos lectores conocen.
Posdatita de 1969 y 1/2: Nada he incorporado a esta reedición. La repetida lectura de Baffo, Aretino, Crebillon fils, las memorialistas anónimas (princesa rusa, cantatriz alemana) me deparó la comprensión de esa alegría. Algunos —yo, la primera— me reprochan el 'realismo': situar en Dentáfrica un cuento sobre Dentáfrica. Cierto, la verosimilitud torna mi narración intolerable. Pero ¿no habrá nunca un espíritu valiente? Veintiocho mil aninimitos no pudieron doblegarme. La verdad no es más cara que Platanov, quien sintió como nadie lo trágico del destino pigmeo (1).

(1). Personaje de Anton Chejov.[44]
La evolución de su lenguaje hacia un orden reiteradamente obsceno, que había sido violentamente reprimido en sus textos anteriores, atraviesa estas páginas. En *La bucanera* esta otra voz de Pizarnik surge en forma incontrolada, hasta oscurecer casi por completo su voz poética de textos anteriores.
Nos parece importante señalar estas dos voces tan diversas, cómo dos modalidades de representación en su escritura. La unión de estas voces fragmentadas es lo que verdaderamente constituye el yo poético de Alejandra Pizarnik. Ya en su título leemos su metáfora más importante: La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa. Esta dualidad multiplicada encierra la esencia de su escritura.

NOTAS

1. Publicado por primera vez en *Diálogos* (México: 1965), y luego en libro, con el mismo título, por ed. Aquarius, Buenos Aires, 1971.
2. Valentine Penrose, *La comtesse sanglante* (Paris: 1963).
3. Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta* (Buenos Aires: Aquarius, 1971) 9.
4. S. Chica Salas, "Erzsébet Báthory en la obra de Alejandra Pizarnik", *Iberia y el mediterráneo*. (Wanensblog, Missouri: Central Missouri State University, 1988).
5. Chica 305-306.
6. Chica 306-308.
7. S. Molloy, "From Sappho to Baffo: Diverting the Sexual in the Poetry of Alejandra Pizarnik" *MLA* [New York] (December 1992).
8. Cristina Piña, "Transgresión y sistema: Lo obsceno en la escritura de Alejandra Pizarnik", *Primer congreso internacional de poesía y psicoanálisis* [Buenos Aires] (Sept. 1988): 20.
9. Pizarnik, *La condesa sangrienta* 10.
10. Pizarnik 15
11. Pizarnik 27.
12. Pizarnik 57-58.
13. Para ver análisis de *La condesa sangrienta* como texto erótico/obsceno, ver artículo de S. Chica Salas en el Apéndice a la tesis.

14. Pizarnik 47.
15. Pizarnik 50.
16. Pizarnik 65.
17. Alejandra Pizarnik, *Textos de sombra y últimos poemas* (Buenos Aires: Sudamericana, 1982).
18. Olga Orozco y Ana Becciú, *La Nación* 29 de Octubre, 1982.
19. González Lanuza, Reseña a "Textos de sombra y últimos poemas" *La Nación* 24 de Octubre, 1982.
20. Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent* (Cambridge: Harvard University Press, 1990) 162.
21. *Mito* VII.39-40 (1961-1962).
22. Pizarnik, *Textos de sombra* 99.
23. Pizarnik 100.
24. Recordamos su predilección por T.E. Lawrence, y su ansia de absoluto, que para él sólo se lograba, en parte, o se vistumbraba, en una degradación personal. "There is a Certainty in Degradation." *Seven Pillars of Wisdom*.
25. Pizarnik, *Textos de sombra* 107.
26. Pizarnik 110.
27. Pizarnik 114.
28. Pizarnik 116.
29. Pizarnik 118.
30. Pizarnik 129.
31. Pizarnik, *Infierno* 73
32. Pizarnik, *Textos* 132.
33. Pizarnik, *Textos de sombra*, Pizarnik se auto-inscribe de este modo, en la corriente de poesía femenina latinoamericana.
34. Pizarnik 145.
35. Pizarnik 147.
36. Pizarnik 150.
37. Pizarnik 196.
38. Pizarnik 197.
39. Pizarnik 198.
40. Pizarnik 198.
41. Pizarnik 182.
42. Pizarnik 208.
43. Pizarnik 214-215.
44. Pizarnik 216.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Pizarnik, Alejandra. *La tierra más ajena*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1955.
"Antología poética de Ricardo Molinari". *Zona franca* II.26 (1965): 50-53.
Árbol de Diana. Buenos Aires: SUR, 1962.
Diario. Compilación de Frank Graziano. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
"Dominios ilícitos". *SUR* 311 (1968): 91-95.
El deseo de la palabra. España: Ocnos, 1975.
El infierno musical. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

"El otro cielo". *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Pérez, 1968. 55-62.
"El poema y su lector". *Antología consultada de la joven poesía argentina*. Ed. Héctor Yanover. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1967.
"El poeta y su poema". *Quince poetas*. Buenos Aires: Centurión, 1963. 67.
"El sueño de la muerte y el lugar de los cuerpos poéticos". *Diálogos* 5 (1966).
"El textículo de la cuestión". *Testigo* 5 (1970): 19-23.
"El verbo encarnado". *SUR* 294 (1965): 35-39.
"Entrevista con Eduardo Mallea". *Zona franca* (15 de Mayo 1965): 4-12.
"Entrevista con Roberto Juarroz". *Zona franca* IV.52 (1967): 10-13.
"Extracción de la piedra de locura". *Zona franca* (Enero 1968): 26-29.
Extracción de la piedra de locura. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
Extracción de la piedra de locura. Madrid: Corregidor, 1993.
La condesa sangrienta. Buenos Aires: Aquarius Libros, 1971.
La última inocencia. Buenos Aires: Poesía Buenos Aires, 1956.
Las aventuras perdidas. Buenos Aires: Altamar, 1958.
Les travaux et les nuits. Traduit par Silvia Baron Supervielle et Claude Couffon. Paris: Granit, 1986.
Los trabajos y las noches. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
"Nadja". *Testigo* 5 (1970): 12-18.
Nombres y figuras. Barcelona: La Esquina, 1969.
"Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: El otro cielo". *Revista nacional de cultura* (1963): 55-62.
"Pequeños poemas en prosa". *Temas* 4 (1965): 42-43.
"Poemas" *SUR* 284 (1963): 22-25.
Poemas. Buenos Aires: América Latina, 1982.
"Poèmes". *Les Lettres Nouvelles* 14 (1963): 169-174.
Prosa poética. Edición a cargo de Gustavo Zuluaga. Buenos Aires: Endymion, Mayo 1987.
"Silencios en movimiento". *SUR* 294 (1965): 103-106.
"Textos de sombra". *Zona franca* II.16 (1972): 32-35.
Textos de sombra y otros poemas. Edición a cargo de Olga Orozco y Ana Becciú. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.
"Un equilibrio difícil". *SUR* 297 (1965): 108-109.
"Una distancia afín a la que separa el deseo de la palabra". *Zona franca* II.36 (1966): 18-19.
"Una tradición de la ruptura". *La Nación* 26 de Junio 1966.
"Zona prohibida". *SUR* 275 (1962): 18-19.

Fuentes secundarias

Aguirre Raúl Gustavo, Ana Becciú, Vicencio Durango, Manuel Ruano y A.C. Vila Ortiz. "En recuerdo de Alejandra". *Zona franca* 2nd ser. 22 (1973).
Ara, Guillermo. *Suma de poesía argentina crítica y antología*. Buenos Aires: 1970. 160-164.
Aristeguieta, Jean. Introducción. Los Pequeños Cantos. De Alejandra Pizarnik. *Árbol de fuego* 45 (1971).
Aronne-Amestoy, Lida. "La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso". *Revista de literatura hispánica* 18-19 (1983-1984): 229-244.
Beneyto, Antonio. "Alejandra Pizarnik: Ocultándose en el lenguaje". *Quimera: Revista de literatura* 34 (1983): 23-27.
Benveniste, Emile. *Problémes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966. 191-193.
Bordelois, Yvonne. Reseña. *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik. *SUR* 282 (1963): 98-100.
Borinsky, Alicia. "Muñecas reemplazables". *Culturas* 7 (1988): 41-48.

Cámara, Isabel. "Literatura o la política del juego en Alejandra Pizarnik". *Revista Iberoamericana* 51 (1985): 581-589.
Caulfield, Carlota. "Entre poesía y pintura: Elementos surrealistas en Extracción de la piedra de locura y el infierno musical". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* (1992): 3-10.
Ceselli, Juan José. *Poesía argentina de vanguardia. Surrealismo e invencionismo*. Buenos Aires: Culturales, 1964.
Chica-Salas, Susana. "Erzsébet Bathory en la obra de Alejandra Pizarnik". *Iberia & the Mediterranean*. Warrensburg: Central Missouri State University, 1989. 301-309.
Cobo Borda, Juan Gustavo. "Alejandra Pizarnik, la pequeña sonámbula". *ECO* 151 (1972): 40-52.
Cortázar, Julio. "Alejandra". *Desquicio* 4 (1972).
DiAntonio, Robert. "On Seeing Things Darkly in the Poetry of Alejandra Pizarnik: Confessional Poetics or Aesthetic Metaphor." *Confluencia - Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 2.2 (1987): 47-52.
Friedman Goldberg, Florinda. "Alejandra Pizarnik: Palabra y sombra". *Noah: Revista Literaria* 1.1 (1987): 58-62.
Gai, Michal Heidi. "Alejandra Pizarnik: Arbol de Diana". *Romanic Review* (Marzo 1992): 245-260.
Gallo, Marta. "Los espejos de Alejandra Pizarnik". *Letras de Buenos Aires* (Abril 1983): 9-20.
Gómez Paz, Julieta. *Cuatro actitudes poéticas*. Buenos Aires: Conjunta, 1977.
Gruss, Irene. "La luz en la ventana". *La Opinión Cultural* (30 de Abril 1978): 12.
Guillén, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
Hamburger, Michael. *The Truth of Poetry*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1969.
Isaacson, Lisa. "Mythic Composure and the Laughing Matter of Fact." *Denver Quarterly* Spring (1992): 76-78.
Kuhnheim, Jill S. "Unsettling Silence in the Poetry of Olga Orozco and Alejandra Pizarnik." *Monographic Review/Revista Monográfica* (1990): 258-273.
Lagmanovich, David. "La poesía de Alejandra Pizarnik". *Congreso del instituto internacional de literatura iberoamericana*. Madrid: Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978. 885-895.
Lagunas, Alberto. "Alejandra Pizarnik: Textos inéditos y un reportaje desconocido". *PROA* 2 (1988-1989): 43-48.
Lasarte, Francisco. "Más allá del surrealismo: La poesía de Alejandra Pizarnik". *Revista Iberoamericana* 125 (1983): 877-887.
Liscano, Juan. "Homenaje a una tierna suicida". *Zona franca* 2.16 (1972): 27.
Moia, Marta I. "Alejandra Pizarnik: Algunas claves". *La Nación* 11 de Febrero de 1973.
Molina, Enrique. "Alejandra Pizarnik: Árbol de Diana". *Cuadernos* 90 (1964): 89-90.
Molloy, Silvia. "From Sapho to Baffo: Diverting the sexual in Alejandra Pizarnik." *Sex and Sexuality in Latin America*. Eds. Daniel Balderston and Donna Guy. New York: New York University Press, forthcoming February 1997.
Muñoz, Rafael José. "Alejandra Pizarnik, una viva muerta". *Zona franca* 16 (1972): 29.
Orozco, Olga. "Viajera en la noche". *TESTIGO* 2 (1966).
Pezzoni, Enrique. "La poesía como destino: Ensayo sobre *Los trabajos y las noches*". *SUR* 297 (1965): 101-104.
Piña, Cristina. "La palabra obscena". *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista de Cultura Hispánica* (Mayo 1990): 17-38.
"Alejandra Pizarnik o el yo transformado en lenguaje". *El ornitorrinco* 1.1 (1977).
La palabra como destino: Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik. Buenos Aires: Botella al Mar, 1981.

"Transgresión y sistema: Lo obsceno en la escritura de Alejandra Pizarnik". *Primer congreso internacional de poesía y psicoanálisis*. Buenos Aires: Grupo Cero, 1988.
Prieto, Adolfo. "Los años sesenta". *Revista Iberoamericana* 125 (1983): 889-901.
Rossler, Osvaldo. "Alejandra Pizarnik o la materia verbal que no encuentra salida". *Cantores trágicos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Tres Tiempos, 1981.
"La vida surrealista o la salvación por la muerte". *La Gaceta* 26 de Septiembre de 1976.
Running, Thorpe. "The Poetry of Alejandra Pizarnik". *Chasqui, Revista de Literatura Latinoamericana* (Feb-Mayo 1985): 45-55.
Silverman, Suzanne Chávez. *The Ex-Centric Self: The Poetry of Alejandra Pizarnik*. Disertation abstract number DA137169; Degree granting institution: University of California, Davis.
"The Discourse of Madness in the Poetry of Alejandra Pizarnik." *Monographic Review/Revista Monográfica* (1990): 274-281.
Sola, Graciela de. "Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina". *Cuadernos Hispanoamericanos* 219 (1968).
Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina. Buenos Aires: Culturales Argentinas, 1967.
Soncini, Anna. "Itinerario de la palabra en el silencio". *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica* (mayo 1990): 7-15.
Squirru, Rafael. *Américas* 17.10 (1965).
Sucre, Guillermo. "La ceremonia poética pura". *Zona franca* 23-24 (1965): 31.

Obras generales

Alarcos Llorach, Emilio. *Elementos formales en la lírica actual*. Madrid: Castalia, 1967.
Alonso, Amado. *Estudios lingüísticos*. 3a. ed. Madrid: Gredos, 1967.
Materia y forma en poesía. 3a ed. Madrid: Gredos, 1965.
Alvarez, A. *The Savage God: A Study of Suicide*. New York: Bantam Books, 1972.
Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1969.
Ara, Guillermo. *Suma de poesía argentina, 1538-1968 crítica antología*. Buenos Aires: Guadalupe, 1970.
Arrom, Jose Juan. *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1963.
Auzias, Jean-Marie. *Clefs pour le structuralisme*. Paris: Seghers, 1967.
Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trans. Mari Jolas. Boston: Beacon Press, 1964.
On Poetic Imagination and Reverie. New York: Bobbs-Merrill, 1971.
Baciu, Stephan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. Albany: State University of New York Press, 1974.
Surrealismo latinoamericano: Preguntas y respuestas. Valparaíso: Ed. Universitarias de Valparaíso, 1979.
Balakian, Ana. *The Symbolist Movement*. New York: Random House, 1967.
Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. 2a. ed. México: Siglo XXI, 1976.
El grado cero de la escritura. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
Bataille, Georges. *Erotism: Death & Sensuality*. San Francisco: City Lights Books, 1986.
Literature and Evil. New York: Urizen Books, 1973.
Battistessa, Angel. *El poeta en su poema*. Buenos Aires: Nova, 1965.
Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1987.
Beardsley, Monroe C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Harcourt Brace, 1958.

Berman, Art. *From the New Criticism to Deconstruction: The Reception of Structuralism and Post-Structuralism*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
Bessière, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Librairie Larousse, 1974.
Benayoun, Robert. *Erotique de Surrealisme*. Paris: 1965.
Blackmur, R.P. *Language as Gesture: Essays in Poetry*. New York: Harcourt Brace, 1935.
Blanchot, Maurice. *The Space of Literature*. London: University of Nebraska Press, 1982.
Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence*. New York: Oxford University Press, 1973.
Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emece, 1968.
Bowra, Cecil M. *The Heritage of Symbolism*. New York: Schocken Books, 1961.
Cambours Ocampo, Arturo. *Teoría y técnica de la creación literaria: Materiales para una estética del escritor*. Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1966.
El problema de las generaciones literarias; esquema de las últimas promociones argentinas. Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1963.
Casey, T.J. *Manshape that Shone: An Interpretation of Trakl*. Oxford: Basil Blackwell, 1964.
Cassirer, Ernst. *The Philosophy of Symbolic Forms*. 3 vols. New Haven: Yale University Press, 1953-1957.
Choron, Jacques. *Suicide*. New York: Charles Scribner's Sons, 1972.
Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1970.
Cortazar, Julio. *62/modelo para armar*. Barcelona: Bruguera, 1980.
DeGeorge, Richard, and Fernande DeGeorge. *The Structuralists from Marx to Levi-Strauss*. New York: Anchor Books, 1972.
Derrida, Jacques y Julia Kristeva. *El pensamiento de Antonin Artaud*. Argentina: Calden, 1975.
Dilthey, Wilhelm. *Literatura y fantasía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
Durán, Manuel. *El superrealismo en la poesía española contemporánea*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1950.
Eliot, T.S. *On Poetry and Poets*. New York: The Noonday Press, 1966.
The Sacred Woods: Essays on Poetry and Criticism. New York: 1967.
Felman, Shoshana. *Writing and Madness*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1985.
_____. *Jacques Lacan and the Adventure of Insight: Psychoanalysis in Contemporary Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
Fernández Moreno, Cesar. *La realidad y los papeles*. Madrid: Aguilar, 1967.
Florit, Eugenio, y Jose Olivio Jiménez. *La poesía hispanoamericana desde el modernismo*. Nueva York: 1968.
Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1950.
Frohock, William M. *Rimbaud's Poetic Practice: Image & Theme in the Major Poems*. Cambridge: Harvard University Press, 1963.
Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
Furlan, Northrop. *Generación poética del 504*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1974.
Gauthier, Xaviere. *Surréalisme et Séxualité*. Paris: Gallimard, 1971.
Ghiano, Juan Carlos. *Poesía argentina del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.
Greene, Theodore Meyer. *The Arts and the Art of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1952.
Greimas, A.J. *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse, 1972.
Semántica estructural. Madrid: Gredos, 1971.
Guillen, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
Guitaud, Pierre. *La semiología*. Buenos Aires:1972.
Gullón, Ricardo. *Balance del surrealismo*. Santander, 1971.

Hjelmslev, Luis. *El lenguaje*. Madrid: Gredos, 1971.
Hutcheon, Linda. "Ironie et parodie: Stratégie et structure." *Poétique 36* (Nov. 1978): 468-477.
Jakobson, Roman. "On the Verbal Art of William Blake and Other Poet-painters." *Linguistic Inquiry* 1.1 (1970): 1-23.
"Questions de Poétique". *Essaies de Linguistique générale*. Paris: Seuil, 1973.
Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1967.
. *Lo grotesco*. Buenos Aires: Nova, 1964.
Kristeva, Julia. *Le langage, cet inconnu: Une initiation a la linguistique*. Paris: Seuil, 1981.
La revolution du langage poétique. Paris: Seuil, 1974.
Soleil noir: Depression et mélancolie. Paris: Gallimard, 1987.
y Jacques Derrida. *El pensamiento de Antonin Artaud*. Buenos Aires: Calden, 1975.
Lacan, Jacques. *Écrits T*. Paris: Seuil, 1966.
Lafleur, Hector René, Sergio D. Provenzano y Fernando Alonso. *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
Lang, Candace D. *Irony / Humor: Critical Paradigms*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.
Langer, Susanne. *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.
Levin, Samuel R. *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Cátedra, 1974.
Lotman, Jurii. *Analysis of the Poetic Text*. Ann Arbor: Ardis, 1976.
Mallarmé, Stéphane. "Crise de vers". *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1956.
Maritain, Jacques. *Oeuvres, Jacques Maritain*. Bruxelles: Descleé, De Browver, 1975.
The Situation of Poetry: Four Essays on the Relation between Poetry, Mysticism, Magic, and Knowledge. New York: 1955.
Mignolo, Walter D. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 118-119 (1982): 131-148.
Mukarovsky, Jan. "Between Literature and Visual Arts." *The Word and Verbal Art*. New Haven: Yale University Press, 1977. 205-234.
"La dénomination poétique et la function esthétique de la langue". *Poétique 3*. [IV Congreso Internacional de Linguístas] (1936): 392-398.
Nadeau, Maurice. *Historia del surrealismo*. Trans. Juan-Ramón Capella. Barcelona: Ariel, 1972.
Olney, James. *Metaphors of Self: The Meaning of Autobiography: Studies in Autobiography*. New York: Oxford University Press, 1988.
Paz, Octavio. *El arco y la lira: El poema; la revelación poética; poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
Perry, John Oliver. *Approaches to the Poem*. San Francisco: 1965.
Pellegrini, Aldo. *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Buenos Aires: 1961.
Pichon-Riviére, Enrique. "Lo maravilloso y lo siniestro en la obra del Conde de Lautréamont". *Revista de Psicoanálisis* (mayo 1945).
Pleynet, Marcelin. *Lautréamont par Lui-même*. Paris: Seuil, 1967.
Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-garde*. Cambridge: Harvard University Press, 1968.
Poulet, George. *The Interior Distance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1964.
Preminger, Alex, et al. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
Prieto, Adolfo. "Los años sesenta". *Revista Iberoamericana* 125 (1983).

Rank, Otto. *The Double: A Psychoanalytic Study*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1971.
Raymond, Marcel. *From Baudelaire to Surrealism*. New York: Methuen and Co., 1970.
Riffaterre, Michael. *Essaies de stylistique structurale*. Paris: Flammarion, 1971.
Salas, Horacio. *Generación poética del 60*. Buenos Aires: Culturales Argentinas, 1975.
La poesía de Buenos Aires. Buenos Aires: Pleamar, 1968.
Sarduy, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
Scholes, Robert. *Structuralism in Literature*. New Haven: Yale University Press, 1974.
de Sola, Graciela. *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires: Culturales Argentinas, 1967.
Sollers, Philippe. *L'écriture et l'éxperience des limites*. Paris: Seuil, 1968.
Sontag, Susan. "The Pornographic Imagination." *Styles of Radical Will* New York: Farrar, Strauss, 1969. 35-73.
Spengeman, William. *The Forms of Autobiography: Episodes in a History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1980.
Spitzer, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1961.
Staiger, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Rialp,1966.
Stormi, Alfonsina. *Antológia poética*. Buenos Aires: Centro Editor América Latina, 1980.
Suleiman, Susan Rubin, *Subversive Intent*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. Caracas: Monte Avila, 1975.
Tate, Allen, ed. *The Language of Poetry*. New York: Russell & Russell, 1960.
Todorov, Tzvetan. *Literatura y significación*. 2a. ed. Barcelona: Planeta, 1967.
de Torre, Guillermo. *Nuevas direcciones de la crítica literaria*. Buenos Aires: Losada, 1970.
Urban, William Marshall. *Lenguaje y realidad: La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo*. México: Fondo de Cultura Económica,1952.
Vossler, Karl. *Filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Losada, 1943.
Wahl, Francois, ed. *Qu'est-ce que l'estructuralisme*. Paris: Seuil, 1968.
Wellek, Rene. *A History of Modern Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1965.
Wheelright, Philip. *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*. Bloomington: Indiana University Press, 1968.
Metaphor & Poetry. Bloomington: Indiana University Press, 1968.
Wimsatt, William K. *Hateful Contraries: Studies in Literature & Criticism*. Lexington: University of Kentucky Press, 1965.
The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry. Lexington: University of Kentucky Press, 1954.
Yanover, Hector. *Antología consultada de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: 1968.

Cartas

Paris, 10 de diciembre de 1962
Queridísima Anita: ¿cuándo venís a París? Pero tal vez será mejor que no vengas pues en el museo Cluny *ya* han descubierto que *alguien* robó la tapicería de la Dama de la Licorne. Lo que podés hacer es venirte con anteojos oscuros.
Me fui del horrible empleo. Ahora busco otro. Se ruega considerar que enviar esta carta me privará de un almuerzo. Si la vez por azar a mi madre —no lo creo pero por las dudas— no se lo digas. ¿Que si me angustia el asunto? Sí y no. Mentalmente me siento libre y contenta pero digestivamente vacía y melancólica. No hablemos más del asunto: no es de pobres tratar de la pobreza.

Maurice N'— acaba de pedirme que prepare con él un número de *Les Lettres Nouvelles* dedicado a "La literatura fantástica en América Latina." Confío en tus consejos. Decime todos los nombres de *cuentistas* que corran por tu cabecita rubia, no importa tanto la fama cuanto la calidad —como diría Ling-Ya-Tang. Si tenés un ejemplar de tu libro sobre la lit. Fant. envialo que será leído y releído. Contestame y no te permitas el ocio cuando se trate de *moi*...
No sé si anotaste los nombres de los críticos literarios franceses que creo importantes 9!): *Jean-Pierre Richard* (su ensayo —ya famoso— sobre Mallarmé fue su tesis de doctorado en la Sorb.)—(*Editions du Seuil*)— Se habla mucho también del método empleado por *François Germain* en *L'imagination d'Alfred de Vigny* (Editions *Librairie José Carte*). Otro libro: el de *Weber* (Gallimard) Ensayo sobre "*la géneris de la obra poética*". (esencialmente psicoanalítico). Te recomiendo, también, el "Rimbaud par lui-même" d'Ives Bonfoy (Ed. du Seuil). Nada más por hoy.
Si sabés de un empleo en París avisáme. O si necesitan maravillosos traductores en la EUDEBA o consejeros o corresponsales decíme (siempre que sea seguro el pago). Así anda la poesía.
¿Estás contenta? ¿Cómo anda aquello? Portate bien y escribime.
Ah! Decime algo de lo que pensás sobre Juan Ramoncete Jiménez. O si tenés en conferencia impresa enviala (por barco). Lo estuve releyendo y atesoré(1) varias ideítas que te confiaré en la próxima.
Si no te veo en Año Nuevo te enviaré un cariñito mental. Haz lo propio.
Un gran abrazo de
Alejandra
Nota: Atención de Ana María Barrenechea

Hermosa amiguita Ana, quiero decir, distinguida amiga: ¡sonno iiiio! la tua Alejandra! En cuanto hollé delicadamente el suelo de la *mother* patria mi madre en particular dictaminó excesivas delgadeces lindantes con inminentes anemias. A causa de ello me llevaron a perder mi hermosa silueta a Miramar. Quiero decir: estuve en Bs. As. sólo un día: del 10 al 11 de febrero. Anteayer regresé por fin y me apresuro a darte señales del sentimiento tráxico de mi exigencia. Antes de partir te envié —allá por las gélidas navidades parisinas— un sobre grande, grande, con el mismo articuloncio que remito ahora. Supe por otras amargas experiencias que los carteros, ebrios de fois gras y de largos besos, anonadaron y desaparecieron buena parte de la correspondencia mundial. Y —agregó la fina poeta— como tengo muy mucho interés en que leas este —digamos— reportaje que le hice a nuestro queridísimo Julio, te lo envío tout de suite para que veas que a veces somos serios e inteligentes y sesudos y obedientes a lo que contiende día tras día para nuestro capote o debajo de nuestro capote, que no otra cosa dijo la infausta Concha Espina que Dios perdone le perdone sus pecadillos como nosotros nos perdonamos nuestros picadillos, día tras día.
xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx
xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx
xxxxxxxxxxxxxxxxx(tachado por haber metido la pata).
Este —digamos— reportaje ha sido ya publicado en el suplemento literario de un diario de Venezuela, no recuerdo su nombre (podré averiguarlo), sólo recuerdo los dólares que me retribuyeron la atención lo cual me permitió comprarme obleas y maní con chocolate y dar varias vueltas en la calesita (sentada femeninamente de costado sobre un hermoso corcel de madera).
Espero que nos veamos pronto los respectivos rostros, tan interesantes por no decir más, que esto y mucho más se puede decir de entrambos. Quiero verte y contarte mi viaje por Españita y hablar de esto y de aquello. Entonces: o telefonearnos sin

ambajes. Yo soy 28-6348 (de sobrenombre 28). Os llamo prontito, querida amiguita. Aurora y Julio insistieron reiteradamente en que te abrace de su parte de ambos dos. ¿Sabés que leí en Parigi? "La lozano andaluza", editado en París (en español) hace unos años. El idioma es a veces delicioso pero lo encontré demasiado igual a los impúdicos italianos (Aretino, Baffo y demás sinvergüenzas de esa época que decían malas palabras por doquier sin fijarse si hay damas presentes). Bueno, estoy aún con extraños vértigos y me creo en el barco, en la mar amarga, aún me quedó el vaivén algo así como una bujía oscilando (lo cuál, según la cábala, viene a ser el Alma (que no otra es la representación que del Alma se da en el susodicho libro). Andá recordando, cara amiga, en dónde diablos puedo leer —quiero decir, releer— al místico "hereje" Miguel de Molinos —aunque fuere solamente la "Guía espiritual" pues ando en obsesiones xxxxxxx pensando en la poesía y en el silencio (interno, naturlich) y me gustaría releer lo que cuenta Mickey Molinos al respecto.
Culta como siempre te saluda con un abrazo
Alejandra
Nota: Atención de Ana María Barrenechea.

Querida Anita:
Estoy en un café pensando en vos y en Susana. Como no tengo el carnet de direcciones te envío cartas para las dos. Te ruego hacérsela llegar a Susana.
Te rememoramos siempre con los Cortázar y los Octavio Paz. Me gustaría saber cómo van tus cosas (seguro que muy bien).
Yo ando mejor que nunca. Escribo, publico en las revistas de aquí y —lamentablemente— trabajo en sitios infames para ganarme el duro pan de cada noche.
A pesar de los amigos de aquí las extraño mucho a vos y a Susana. De allí que les escriba estas apresuradas líneas —sin mi estilo genial pues está por comenzar la función cinematográfica.
Te escribiré después y te contaré muchas cosas.
Un gran abrazo de tu amiguita
Alejandra
9, rue de Luynes
Paris 7é
Nota: Atención de Ana María Barrenechea

Buenos Aires, 1/V/69
Querida Monique:
Aunque mi silencio sea imperdonable, sé que habrás de perdonármelo. Estuve en New York (2 días en el YWCA y 17 en casa de unos amigos, en el West Village) y cada noche quería llamarte. En fin, tendría que ponerme a contar la abismal distancia que se me suele abrir entre el deseo y el acto. Es mi herida central y también, supongo, el lugar de donde manan los poemas (o uno de los lugares).
New York me horrorizó; el Village apenas me hizo sonreir, y cuando tengas tiempo y ganas te ruego explicarme cómo es posible vivir en EE.UU. No fui a Harvard a ver a Yvonne ni a Iowa a verte a tí porque contaba los minutos que faltaban para huir de la Gran América. Por fin me fui a París, mi "patria secreta" (cierto París, naturalmente).
Muchas gracias por tu cariño por mis poemas (el habérselos dado a Robert Bly es un ejemplo). En cuanto a mandarme las traducciones, me temo que mi inglés no

sea suficiente. Claro es que mis amigos anglófilos podrían ayudarme pero te tengo confianza (y soy muy desconfiada) y creo que no hace falta mi visto bueno. Ahora bien: *si para tu tranquilidad*, preferís enviarme las traducciones, entonces hacelo cómo y cuándo quieras.
A propósito de traducciones, he conocido y quedado en muy buenos términos con el Sr. José Castillo, del *Center for Inter-American Relations*, 680 Park Ave., New York, NY 10021. Él se ocupa de todo lo referente a la parte literaria. Cuando le di mi último librito manifestó su deseo de hacer traducir en revistas sus poemas. De modo que le interesaría mucho, imagino, relacionarse con vos y que tu envío de la revista de Bly con mis poemas sería una excelente oportunidad.
Me alegra muchísimo el interés que despierta en Bly y en Porrúa tu antología latinoamericana. Lo que me cuentas sobre Sánchez Pelaez —dale, por favor, mis saludos más afectuosos y mi enorme admiración— que se instalará en Iowa City me lleva a pensar que debe de ser un lugar especial. tal vez algún día vaya yo misma, a escribir y a visitar papelerías de lujo. Siempre que no tenga que leer poemas ni dar conferencias.
Me alegra, también, tu viaje a México. Te ruego saludar de mi parte a los Grandes, es decir: Leonora Carrington (a quien no conozco, hélas!), a mis amigos Ramón Xirau, Pedro Coronel y Mondragón, a mis admirados Homero Aridjis y Emilio Pacheco. Y si te aburres por no conocer gente grata y amable, andá a ver a mi amiga la cuentista Amparo Davila:
Río de la Plata 14-1
México 5, D.F.
Y si podés, mandame una postal con un pajarito de muy vivos colores. Un abrazo
Alejandra
Montevideo 980 - 7ºC
Buenos Aires
Nota: Atención de Monique Altschul

B.A., 20/II/70
Querido y admirado Rafael:
¡Qué linda carta la tuya! Inclusive el papel (perdón: sufro del complejo de Pensar) es magnífico (sabrás que soy une amoureuse de papier à écrire, una Gaspara para la Stampa de la estampa, una Louisse Labbé de las imprentas, una Mariana Alcaforado de los tipos (no confundir), una Sajo (no confundir) de todo aquello que sea papel, si bien tengo preferencias, ya justificadas, ya irracionales.)
Todo esto para disimular mi ansiedad o urgencia por decirte que tu carta me dió la profundísima alegría de *sentirme comprendida* del modo más sutil y, sobre todo, *a fondo*.
Los trabajos (tu humor en esa lista es delicioso) que me ofrecés son aceptados con gratitud y —salvo súbita posesión demoníaca— con la obvia seguridad de que (lo sabés) nunca te voy a defraudar. Puesto que además de necesitar —digamos biológicamente o *para subsistir*— un trabajo, a la vez quiero trabajar *para los otros*. Acaso escribir poemas provoque, entre muchas e indecibles cosas, la culpa por el amor solitario a las palabras.
Sea en el Museo de Arte Mod. o bien en el San Martín, puedo colaborar con gran fervor (aquí se lo necesita, ¿verdad?) y libertad y —vos lo sabés— con esto tan insobornable que, bueno o malo, me dejó siempre en un lugar de soledad no poco mortal. Parecería que me pondero. Rápido, pues: agrego que soy insoportable para(o con) casi todos (con vos o para vos, no).
Ando pensando en el S. Martín, un precioso espacio que no deja de estar, en parte, bastante muerto y que no sería difícil vivificar hasta que parezca una calesita o

cualquier otro sortilegio parecido que se mueva y emocione y no se olvide. Pero cuando vengas conversaremos. Me gusta el lenguaje exacto, le mot juste, las cosas correctas, terriblemente visibles y que se levantan como se levantan del papel las letras del poema de Quevedo que acabo de releer. *Ergo*: pensaré mejor cuando sepa qué hay, cómo es, de qué modo, cuánto, hasta dónde, etc, etc. El sueño, sí, pero dotado de las calidades del teorema. La metáfora sí, pero exacta: que no sea posible cambiar un "esto" es igual a "eso" —de modo que hay que formarlo como quien alza en la oscuridad una mano asida a un puñal. Son las 6 del alba Galana. Me voy a dormir. Te llamaré en la fecha que me indicás. Traé papeles de escribir lindos: aquí no se consiguen. Claro es que : EN LA LUCHA. Besos de tu amiga, tu
Alejandra
Nota: Atención de Rafael Squirru

Miramar, Viernes 6, 24 hs.
Ma Chère S., se te extraña aquí, si supieras cómo se te extraña aquí. Y muy en especial se piensa en tu "segundo" rostro —el que traté torpemente de describirte. Espero ser chez toi materia de nostalgia, si es que tenés tiempo y espacio libres para mí, ahora que andás por el lugar de las metamorfosis y de los descubrimientos.
Hoy cometí mi primer acto heroico. Fui a la playa. Pero no estoy tranquila, no estaré tranquila hasta que no escriba como yo deseo sobre lo que deseo y de la manera que deseo. Nada más estúpido que alentar estos deseos y no obstante son más fuertes que mi sentido erítico y mi sentido del humor. De todos modos escribo poco y mal. A causa de ello dibujo un poco, pour me réchauffer un peu, para invitar al Gran Silencio a posarse en mi memoria. Pero qué te estoy diciendo para mi capote! Decíme pronto si vendrás en Semana Santa pues en caso contrario no me interesa quedarme en Nachtua, quiero decir en Miramar. Envié sendas cartas a las Hamadas Olga e Yvonne de modo que si venís llamálas por si desean también venir.
Après les pluies et les rires et les saisons
et les fourrures et le soleil et notre sourire
il reste une chose inal-te-ra-ble:je t'aime beaucoup,
beaucoup, beaucoup,
d'ace?
Exhaustivos abrazos, querida amiguita, y más aún
Alejandra
Otra *perita* von Avila: "Peribañez o el Comendador de Ocaña" de Lope de Pera.
Hacer un bello caballerete renacentisco
mit die hand und mit die gregüeseos von
culotem de soie.
Nota: Atención de Sylvia Molloy

A Sylvia
A la hora de oro
no dores las palabras,
al duro sol de la poesía
A la hora sin oro
dedícale una mirada sin tiempo
una mirada sin oro sin horas

dedícale el deseo de no pasar más tiempo
para que el tiempo corra ingenuo
como el agua de una fuente
para que los días pierdan su nombre
para que el tiempo pierda pie
y tú puedas, al fin,
mirar antes del primer día.
Alejandra
Sábado 13 junio 1964
Nota: Atención de Sylvia Molloy

Crónica social
Por Bartolomé Cabello y Caspa
y Julio Secador y Plancha
¡¡¡El escándalo de la semana!!!
Piénsese en Sir Walter Raleigh.
Piénsese en Petrona C. de Heidegger.
Piénsese en mi tío.
Tan dispares referencias no tienen otro objeto que el de llamar a la reflexión, con el fin de transmitir, comunicar e informar a nuestros inocentes —por ahora— lectores y lectrices, acerca de un escandaloso suceso en el que tomaron parte tres mujeres muy representativas de nuestra intelectualidad telúrica.
¿Quiénes son aquellas a las que no vacilaremos en tachar de endemoniadas? Ellas son:
1) ALEJANDRA PIZARNIK Y PI Y MARGALL Y PU, conspicua representante de nuestra contemporaneidad vigentemente pútrida, autora de "Las masas más ajenas", "La última trastada" y "Los yoghurtes perdidos".
2) SUSANA THENON INCLANSKY, SEÑORA DE PUEBLA Y CARMIÑAL MANTOVANI, perspicua rematadora y martillera privada laika, autora de "Reblán sin tregua", "Tregua sin reblán" y "Spolianski" (poemas).
3) ANA MATA BARRENECHEA HARI SPITZEROVA DE HULA-HULA, cirujana en letras, perita y manzanita en Estilinsky y Gramatova, Master of Arts of Embriology and ciencias Ocultas, autora de "¡Viva Alfonso Reyes!" (tesis de doctorado), "¡Muera Alfonso el Sabio!" (tomá), y "Se necesitaba tanta jalea real para encender tanto José Cría", (Balneario La Paloma, 1959).
Las citadas potrillas fueron vistas en circunstancias que nos es penoso consignar. A las 2 de la madrugada canicular, tres sombras se arrastraban hacia un mateo. Una de ellas, la más flaquilla, cubría su rostro con un níveo limpiamokos, a fin de nos ser reconocida. Pero ¡tate!, nuestras cámaras fotográficas captaron el momento en que, con ágil y vicioso brinco, se encaramaban al citado artefacto.
¿A dónde se dirigían a esas horas de la noite? ¿Quo vadis, mentecatas? ¡Noli me tangere, sierpes!
Rueda el carro infernal por la noctámbula calzada. Desde nuestro escondite escuchábamos sus risotadas caducas, sus arrebatos demenciales, mientras amenazaban al pobre auriga con tomar un coche de remisse.
¡Fementidas mozas! ¡Zagalas vendidas al oro de Nápoles y a por quién doblan las campanas, con Ingrid Bergman y Gary Cooper, en el lorraine, $15! ¿De qué os sirvieron las lecciones que os vois impartieron en la Carpa Birmana (Birmansky y Korsakoff Ltda.)?
Y para sellar la afrenta, habéis manchado con vuestro esputo el vetusto frente de la casona solariega de la facultad de filosofía y letrinas.

para Anita
con el mucho afecto
de su amiguita
Alejandra
y la Susy
(del abasto)
Nota: Atención de Ana María Barrenechea

Ya es de día, arráncate los ojos más grandes del mundo.
Ya es de día, desnúdate de tu cuerpo de ángel perfumado. Ya es de día. Vístete con cáscaras de tortugas asesinadas, cúbrete de pelos polvorosos y de residuos de sangre. Arrástrate por las paredes en busca de alimentos, bebe donde orinan los muertos. Levántate y anda, bestia con memoria, memoria llagada, recuerdo de sangre. Levántate, desconocida con alas de arpillera, vuela cargada de tierra por las piedras silenciosa. Sacrifica tu sueño y cúbrelo de cenizas. Incorpórate, es de día y los justos ya trabajan. Reintégrate a la grasa, al sudor y al polvo. Confiesa hoy también que aún estás viva. Levántate y anda, pobre bestia, y sin llorar.
Alejandra Pizarnik
Nota: Atención de Ana María Barrenechea

Dos finas poetas argentinas:
Alejandra y Sylvia y viceversa
—Tac, Tac, Tac. Los martillazos que daban no dejaban sosiego ni tranquilidad.
—Mantengamos en alto la líricaxx exigencia
Que impone jerarquías de la ropa interior.
La calidad del culo es la única excelencia...
Así cantaba el Chulo que nos dejó en herencia
El fino privilegio del culo y de la flor.
—Las lenguas muertas. Las lenguas vivavs. El palillero. el cura présbita.
La nariz roma. Una perra gorda en la mano y una flaca en la otra mano para hacerle cuestiones al veterinario. El cogote cortado al rape. Encogerse de hombros estilo Angélicacxxxx. Cojo. Hacer cama. ¡Qué cosa tan bonita! Sus fuerzas son pocas, su habilidad es mucha. Tiene un culo algo grande. ¡Qué lástima. Luego salieron seis enanos comiendo confites, oprimiéndo sus niños contra sí, éstos contándose sus vidas y aquellos sus amores.
El, la espalda.
El, la frente.
El, la llama.
El, la llama.
El, la llama.
El, la pez.
El, la tierra.
El, la cólera.
El, la prisxión.
El, la malmaison.
El, la toison.
El, la oración.
El, la creación.

El, la semaison.
El, la torpille, la ralme, la fumée, l'armoise, la dour, la légion d'honneur.
Vivaqueemos, vivaqueemos, vivaqueemos!!
C vous connûtes Rosita9?
ombrait lègèrement la lèvre supérieure de Rosette un duvet fin. Et aussi celle de sa soeur Conchette la Soltère.
Nota: Atención de Sylvia Molloy. Escritos en colaboración con Pizarnik en París. Los errores tipográficos son de la versión original.

Escena de la locura de mademoiselle Pomesita Laconasse
por Sylvia y Alejandra y por
Alejandra y Sylvia (y vice versa)
La que con su culo pajarero decía "perfumear" en vez de "perfumar" desp- ertó esa mañana con deseos de intrinsiquezas dignas de un iñiguista.
—Who am I?— estalló.
Pero se detuvo en esta inquisición con la diestra yx desición de univer- salizar se peripato. Por eso enflautó:
—Who is who?
Esto la hizo xx reir a mandíbula batiente. Es así como soltó el trapo y el chorro, carcajeó, se comió la risa, se finó de risa, se descalzó de risa, se destornilló de risa y por fin se cayó de culo prorrumpiendo:
ja ja ja
je je je
ji ji ji
+ hi hi hi
ju si ju
anopluro
Ah!— exclamó. Y además exclamó:
—ta! , hum!, córcholis!, mecachis! —y dándose una palmadaza en el muslito siguió exclamando :
Quel gustache a pistache! Me circulo en la rueda de Santa Catalina. Me ensalmo a sombra de tejado. Me meduseo. Me traigo al retortero. Me acomodo a vacar. Me embalumo y me enfosco con un piezgo de corambre. Quel gustache a pistache. Me crío los pechos con una zapatilla. Me empanado con un hugonote. Me meo a la flor del perro. Me echo la pata. Me tengo el pie sobre el cuello. Me hombruno de lunas. Me enlobezno (grrrr.). Me chocheo los dos patitos. Me hago la zancadilla con las patas en alto. Me voy por los cerros de ubeda, aprieta+, atiza!, arrea!, brrrr!, fait pas chaud. Quel gustache a pistache!
El observador desinteresado que la observaba por el ojo de la cerradura se preguntó si nuestra heroína estaría en sus cabales y si sí por qué y si no por qué no.
—No soy ninguna occiputa— díjose Pomesita para su capote de zorros pla-teados que críaba con ovomaltina y sal de fruta ANO gracias a lo cual era un capote ENANO.
—Mecachis y córcholis? Ca sent l'entrejambe, qu'elle dit en flairant l'atmosphère et plus encore l'onosphère d'une narine qui se voulait délicate. Me suis- je aspergée ce matin?
(Cortina musical, o como dicen los franceses, Rideau de musique: Asperges me Dooooomineeeeeeeee! CORO: sniff! sniff! sniff! Bravo!! Pis! bravo! Pis!).
Es así como Pomesita La Meonne prosiguió su coquetona disertación:
—Quel gustache a Pistache! Si estuvieran aquí mis amiguitas Sylvia y Alejandra! Ellas sí que saben la cosa-cosa! Ellas sí que cogitan hondo y franco!

p.2. av. de pom. lac. onasse.
Si estuvieran Alejandra y Sylvia!
Qué amiga de sus amigos!
Qué señoras para criados y parturientas!
Qué maestras de esbozados y calientes!
Qué sexo para concretos!
Qué gracia para los osos!
Qué corazón!!!!
A los bravos y legañosos,
un meón!
En venturam Vespasianas;
Pomesianas en joder
y estrullar;
en la virtud, Africanas;
Animales en xx saber
y laburar;
en la bondad, mejor no hablemos;
en sus brazos, siempre, don Aureliano,
y a veces Marco Tulio por lo que les prometía
cuando se vestía de tía -.
No alcanzaron a huir con muchas riquezas
en las axilas.
De pronto Pomesita xx medita y hesita al niveau del caniveau y vuelve a hhesitar, excitada, entrex un hombre de bigotes, y de buenas letras, un honm
bre de ambas sillas y un hombre de pelo en pecho, un hombre xx menudo y nuevo y no tener uno hombre, un hombre de copete y un hominicaco, un hombre de calzasxxxxxxxx atacadas y una hombrera, un hombre bueno y un homúnculo, un hombre de manga y una hopalanda, un hombre de pro, de pré y de pprá y un hoplita, un hopo y un hondeador, un hondureñismo y un hongo, pero tuvo miedo de mancillar su honrilla y cerrando los ojos los dejóx pasar.
Es así como, desolada, contemplçó por la ventana, sola, solitaria, ebria de trementina y largos besos y, distraída, rascábase el divertículo del costal de los pecados , la comisura del bacinete y la islilla del chifle turullante como un escodadero.
A la mañana siguiente encaminose a Domodossola en donde había dormido. Había dos pasajeras en el auto, dos jóvenes egipcias que iban de Calais a Venecia en auto-stop, con un mensaje de helicóptero de Munich a Buenos Aires para el regreso. Caía plúmblea pluvia sobre el lago Mayor; xxxxxx Pomesita patinó y rompióse el anfiteatro coxal sin que sus compañeras se inmutaran.
Se compró entonces dos smokings blancos y su amigo Pérez la invitó a festejar su partida con alfajores. La velada se prolongó hasta tarde y se cogió (el subrayado es nuestro)= A la mañana siguiente confió el auto a un me-cánico y tomó agua de Vichy, luego hizo pipí (bravo!—musitó el observador desinteresado que la espiaba por el ojo de la cerradura. —Cf. école du regard).
—Tu sculptas— díjose Pomesita llorando— Je sus. Vous voulûtes. Vous sûtes. Tu dis que l'humanité a vu la Vierge. Pas vraie, mon pot.
paj. trua de pom. l. con.
Pomesita no estaba contenta.
—Hay algo podrido en el reino de los cielos —meditó— Cela a une odeur xx d'entrejambe. Ne ferme pas.
—Ay, ay! no señor, si tengo tres callos en cada dedo —respondió la fámula–
Un taureau passa et lui pissa le pied.
—Et comment te feras-tu aimer? répondit la petite fourmi
l ramo de olores.
Sal y pimienta.

Ajos chicos.
Borriqueta a la minuta. (Self-borriqueta)
1 estragón
1 pimentón
1 satiricón
un rincón
un callorynchus callorhyncus. L.
1 kilo de gallo
1 chalote en franco hervor
un amasijo de queso
2 hojas de colapez
2 hojas de cola pollo
2 hojas de colagogo
Instrucciones para el uso: en una asadera de porcelana refractaria hágase
un caldito con almejas (sin conchitas). En cuanto suelte el hervor grite "mamá" y
hágase a un lado. Esto formará una pasta homogénea llamadaxxxxxxxxx
"pastacciuta". Luego se saltará una borriqueta habiéndola untado previamen-
te de huevo batido y colapez. Independientemente, se calentará prudentemente la
cresta del kilo de gallo hasta que se le vayan las agallas y se deje
de joder en los campanarios. Estragar el culo del estragón hasta desposeerlo de las
glándulas naturales de un estragón. Rellenar el culo del estr agón
con el satiricón cortado en finas lonjas picadas con chalote franco y con
un puño de queso, escalfando por último el callorhyncuscallorhyncus L. con
un diente de ajo, un ojo de cebolla y cuatro kilos bifes con papafritas.
Echar a un rincón. Absorber las hojas del colagogo a la azunceña y servir
el todo en una fuente verde con florcitas rosadas.
Consejo de provecho general para gandes y chicos:
el pescado de mar no tiene gusto a entrejambe.
Dígale a su médico que Ud. no come pescado y verá lo que él le dirá.
—La reputísima madre que lo parió!! —xxxxx dijo el Dr. Planck.
No todo lo que se pesca se puede comer. Ejemplo de ello el Congo Belga.
Hay religiones que prohibe n comer cerditos, vaquitas y homúnculos pero ninguna
prohibe pescar.
No compre cualquier pescado. Compre callorhyncus callorhyncus L.
Desde tiempos prehistóricos se come pescado, y más aún x: trufas con ceniza.
Enseñe a sus niños a comer pescado y ríase después de las espinas:
ja ja ja
je je je
ji ji ji
Nota: Atención de Sylvia Molloy. Escritos en colaboración con Pizarnik en París. Los errores tipográficos son de la versión original.

Memoria de Alejandra
No la mataron en ningún lugar histórico
de nuestro siglo despiadado:
no la mataron en Trblinka ni en My Lai
ni en Camiri ni en Texas,
pero igualmente la mataron
en el lugar inexorable
donde está cada uno,

donde a todos nos puede de pronto suceder
que se nos viene encima esa tiniebla
que odia y aplasta todo cuanto vive.
Sólo fantasmas mudos, ah, en su cuarto.
Y allí, entre los fantasmas,
ella de pronto hablaba como los volcanes,
como los condenados, como los horizontes:
a fuego puro y hondo.
Y era una niña triste que creía en la magia,
que conjuraba a los demonios,
que soñaba con pálidos vampiros
y barbazules quejumbrosos
y rubias baronesas más crueles de palabra
que en realidad de obra.
¡Oh la palabra y todo lo que inventa!
¡Amores, glorias, universos!
Pero la pobre, la infinita
palabra no la pudo defender
de esa tiniebla que odia
y aplasta todo cuanto vive.
Alejandra murió.
La pequeña, la triste, la que armaba....
zapatos con cabellos y aureolas de ángel,
dalias en cuyo afecto fulguraba el amor.
La que estaba fundada en poesía
y no lo supo en el momento necesario:
los literatos no se lo dijeron,
yo no le dije, nadie se lo dijo,
y ella se descuidó, se alejo de su lámpara,
se perdió en la tiniebla
que odia y aplasta todo cuanto vive.
.. Dónde estará con sus tristezas
con sus endriagos y sus larvas?
¿Se quedará con ellos para siempre?
¿O la espera Endimión tras el espejo?
Su amado tan amado.
Me dijo amigo, me miró,
me dijo amigo hasta la vuelta,
pero no regresó
Se me quedó su voz temblando en un poema.
Raúl Gustavo Aguirre

Aquí como en cautiverio
teme la impiedad con que la amiga acosa
la eminencia de su voz su canción al alba
se ha despojado del antiguo graznar de las aves
recoje labios secos inermes llamas sobre el miedo
posee el paso de las que andan en pos de su paso
demora su entrada a toda cuidad en el pie de llanto
alguna vez el destrozado labio de la noche
ha poseído su grito detrás del ámbito imposible
escamosa herida precipicio del dolor aún no llegas
continuo devorar los muros roer la avidez de las manos

desollar el borde calcinado del último rostro
hasta encontrar la hermosa huella perdida
aquí como en cautiverio mostrada a la noche inocente
crece el lamento
arrastra a sus labios
un altar de gestos ráfagas del cuerpo expectante
arrecia su boca encadenada al silencio

La ronda de noche
Poseo el rostro de las que han de ir de casa en casa
mostrando sus manos.
Ahora sé hasta donde temor y temblor.
Ahora es ir entre columnas de arañas con el paso
increíble de quien ha extraviado su paso iniciado
el descanso a la cuna del canto.
Ahora es ir entre las alas del pájaro devorado por los
perros ocultosen la tierra.
Ahora es ir entre aullidos de perros para siempre
despiertos.
Sorprendida en la trampa de la tiniebla
ya no cierro mis ojos.
Vigilo mi cuerpo a fin de que no huya desolado.
Y tengo que velar sin descanso junto al lugar musical de la
noche.
Y tengo que velar sin descanso.
Algo o alguien aguarda al fin de mis manos.
Ana Becciu

Alejandra
tus ojos
un agua donde la alquimia no se atreve a descifrar otra muerte
que la mirada
¿quién hurga en la astrología para prevenir a tu ausencia
de la elección de tus manos?
¿quién tira las cartas para arrojar un puñado de arena y
correr a tu costado para detener lo indetenible?
tus ojos se daban demasiadas treguas
Alejandra;
este absoluto jardín en el que recortas la figura de tu cuerpo y
la ciñes a la lucidez de la que extrajiste la piedra del suicidio
que arrojaste contra todos contra todos
No contra un espejo en el que las tijeras velan la sonrisa de una
muñeca que llamabas Alejandra
Alicia Bello
Árbol de Fuego 8.82,
(enero de 1975): 3.

Alejandra
Puesto que el Hades no existe, seguramente estás allí,
último hotel, último sueño,
pasajera obstinada de la ausencia.
Sin equipajes ni papeles,
dando por óbolo un cuaderno
o un lápiz de color.
—Acéptalos, barquero: nadie pagó más caro
el ingreso a los Grandes Transparentes,
al jardín donde Alicia la esperaba.
Julio Cortázar
Octubre 1972
Desquicio 4 (otoño 1972) París

No es un réquiem por Alejandra Pizarnik
Buscando vida en la verdad
andabas porque mueres, y no eres,
para sonreír para nosotros
buscando espejos trotamundos
y no para mirarte toda en soledad
cuando éramos los demás
los que te veíamos
a través de los espejos de tu rostro.
Si eres mendiga
estabas contemplativamente muda
estabas contemplativamente muda
y no eran deseos estallantes
ni delirios
la marca de las aromas
que media luz pedías para mayor vida.
Letargo de emociones,
serás en verdad
mi bautizo de amor
sin la materia de tu efímera ausencia.
Vicencio Durango

Elegia por Alejandra
(A Alejandra Pizarnik, en memoria)
Empujaste la puerta que no había sido abierta todavía para tí.
¿Qué terrible golpe, que suma de muertes, Alejandra,
qué sórdido viento te alcanzó hacia ella
privándonos de tus futuros cantos?.
"No es muda la muerte", Sacha, no.
Ahora ya puedes escuchar, abrazada por los náufragos,
"el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio".
Extranjera en la Tierra
buscabas tu añorada patria en la palabra;

pero te pesaban tus amores muertos,
te llamaba tu infancia viva y muerta, muerta y rediviva,
muerta ya ahora tú "de vestido azul".
Y te pesaba, si te pesaba,
tanto asfalto y lodo de este mundo.
"Niña densa de música ancestral",
tus ojos prendidos a tanto asombro, tanto fuego,
acostumbrados a mirar tan dentro, tan en luz, tan en claro,
no estaban hechos para las trampas ni el terror de la selva.
Era otra mejor la música, no audible la que escuchabas,
fascinada viajera alucinada
que hiciste de tu campo ceremonía tan pura.
Era otro el reino al que te asías
a través de la palabra,
a través de los silencios,
de la poesía tu alimento.
Tampoco tú quisiste "cerrar los ojos ante la terrible claridad"
y hablaríamos como querías "con los ojos muy abiertos".
Pero no pudiste, Sacha, no pudiste con tanta vida adentro
y te escapaste a la cita más ansiada.
Persefone te llamaba y allá te fuiste
para "restituirle al silencio su prestigio hechizante".
Tú, "predestinada a nonbrar las cosas con nombres esenciales."
hecha tu mirada para una claridad más hermosa,
buscadora del silencio perfecto y el jardín más bello,
golpeaste, antes de tiempo, las aldabas de tu reino.
Amante del fuego, de las lilas y el bosque,
devorada por los espejos y a la vez amándolos,
titilante como las estrellas,
asediándolos y asediándote.
Fina amante de la transparencia
¿cómo explicar con las palabras de este mundo tu sed primera,
tu claridad cegadora? tú que eras poesía concentrada,
Arbol de Diana, transparencia.
Ahora que te alejaste con tus mil cantos de primavera
desde el silencio amado nos dirás el poema
que nuestros oídos mortales no podrán escuchar
mientras huérfanos por tu fuga tras el jardín más bello
hemos quedado más solos los poetas
desde este lado, sin tus lilas, escuchando
el prolongado eco de tu canción eterna,
honda, triste,
tristísima ya
desde tan lejos.
Rita Geada
Nota: Atención de Rita Geada

Proposiciones
¿adónde fue la obrera enamorada?
¿fue al aire la obrera enamorada?
la obrera de la palabra murió
¿por qué caminito se fue?

¿se fue por el camino que los días oscuros tejen
como hormigas desesperadas iguales?
¿como vaivén de pases ciegos en un cuarto?
¿tendría la obrera poca luz?
¿y quién le quito la luz a la obrera la constante?
¿quién le fue apagando uno a uno los rostros
de la palabra enterrándolos muertos?
¿quién le cegó la luz de la palabra?
¿la obrera se fue porque ya no podía trabajar?
¿el aire estaba sordo mudo roto y ella
apenas tenía su confianza en la palabra confianza?
yo digo: mejor no llorar
mejor hacer otro mundo
yo digo: mejor hacer otro mundo
mejor hagamos un mundo para alejandra
mejor hagamos un mundo para que alejandra se quede
oh eternidades débiles perdidas para siempre
y vacas tristes entre la duda y la verdad
y sedas y delicias de la sombra
mejor hagamos un mundo para que alejandra se quede
Juan Gelman
Nota: Este poema, que podría llegar a ser un velado homenaje a AP,
figura en "Relaciones", 1973.

Pavana para una infanta difunta
A Alejandra Pizarnik
Pequeña centinela
caes una vez más por la ranura de la noche
sin más armas que los ojos abiertos y el terror
contra los invasores insolubles en el papel en blanco.
Ellos eran legión.
Legión encarnizada era su nombre
y se multiplicaban mientras tu te destejías hasta el último hilván,
arrinconándote contra las telarañas voraces de la nada.
El que cierra los ojos se convierte en morada de todo el universo.
El que los abre traza la frontera y permanece a la intemperie.
El que pisa la raya no encuentra su lugar.
Insomnios como túneles para probar la inconsistencia de toda realidad;
noches y noches perforadas por una sola bala que te incrusta en lo oscuro;
y el mismo ensayo de reconocerte al despertar en la memoria de la muerte:
esa perversa tentación,
ese ángel adorable con hocico de cerdo.
¿Quién habló de conjuros para contrarrestar la hérida del propio nacimiento?
¿Quién habló de sobornos para los emisarios del propio porvenir?
Sólo había un jardín: en el fondo de todo hay un jardín
donde se abre la flor azul del sueño de Novalis.
Flor cruel, flor vampira,
más alevosa que la trampa oculta en la felpa del muro
y que jamás se alcanza sin dejar la cabeza o el resto de la sangre en el umbral.
Pero tú te inclinabas igual para cortarla donde no hacías pié,
abismos hacía adentro.
Intentabas trocarla por la criatura hambrienta que te deshabitaba.

Erigías pequeños castillos devoradores en su honor;
te vestías de plumas desprendidas de la hoguera de todo posible paraíso;
amaestrabas animalitos peligrosos para roer los puentes de la salvación;
te perdías igual que la mendiga en el delirio de los lobos;
te probabas lenguajes como ácidos, como tentáculos
como lazos en manos del estrangulador.
¡Ah los estrágos de la poesía cortándote las venas con el filo del alba
y esos labios exangües sorbiendo los venenos en la inanidad de la palabra?
Y de pronto no hay más.
Se rompieron los frascos.
Se astillaron las luces y los lápices.
Se desgarró el papel con la desgarradura que te desliza en otro laberinto.
Todas las puertas son para salir.
Ya todo es al revés de los espejos.
Pequeña pasajera,
sola con tu alcancía de visiones
y el mismo insoportable desamparo debajo de los pies:
sin duda estás clamando para pasar con tus voces de ahogada,
sin duda te detiene tu propia inmensa sombra que aún te sobrevuela
en busca de otra,
o tiemblas frente a un ala de insecto que cubre con su membrana todo el caos,
o te amedrenta el mar que cabe desde tu lado en esta lágrima.
Pero otra vez te digo,
ahora que el silencio te envuelve por dos veces como un manto:
en el fondo de todo hay un jardín.
Ahí está tu jardín,
Talita cumi.
Olga Orozco
Nota: Atención de Olga Orozco.

Alejandra Pizarnik
Y pidió que la llevasen al desierto porque
no conocía el silencio ni el fuego.
Y transformó el silencio en fuego para no estar
tan sola.
Mario R. Sampaolesi
"Cielo primitivo", Palabra Gráfica y Editora, 1984.
Mario R. Sampaolesi, *Cielo Primitivo*, Palabra Gráfica y Editora Soc. Anónima, 1984.

Alejandra P.
Es un instante
apenas,
confluyen la imagen
la ternura
y aquel viejo dolor.
Uno se pregunta
¿cómo pudo ser?
¿En qué arcano
archivo

guardé la distancia
tan imposible
y ese tenue
sentido del absurdo?
Tan corpórea en el recuerdo
la fugacidad
ilumina el presente
(leve brillo)
galaxia remota /
/ los años
transmiten tu presencia
inexistente.
Pero entonces,
¿y esa añeja carga
que no deviene sonrisa?
Anclados en un puerto
destruido
la magia y el adiós
se esfuman.
Sólo persiste
en un ignoto y virtual lugar
la estalactita de una lágrima.
Manuel Shneer
"SERES", Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1989.

La inventora
Te espero. Yo, que no te conozco, te espero. Imagino la escena y
en lugar de imaginarla parece que la recordara.
Tú llegas. Eres pequeña, morena, apenas tienes gestos:
tu mirada abarca todo lo posible y te entretienes, antes de entrar,
en dejar que tu mirada invente cosas a todo lo que me rodea.
Inventas una ventana grande, por ejemplo, y yo por ella te miro envuelto en tenues hojas que tu inventas para ese momento.
Inventas palabras también.
Y yo espero. Caminas, apenas, y te acercas, pero ninguna palabra podrás decir hasta que las mismas palabras se digan.
Pienso, curiosamente, en que debo besarte. Que es el atardecer,
que el viento sopla suavemente, que una canción se escribió hace mucho para este momento, que debo abrazarte, que debo decir antiguas palabras, dejarme estar en esa quietud de perdidos instantes. Espero. Caminas —en esta historia que imagino o recuerdo, no sé— y sonríes. A penas sonríes. Y entonces inventas mi cara,
mi cuerpo, mis manos, mis gestos que se acercan y te abrazan,
te besan, se dejan estar bajo la tenue llovizna del atardecer.
Y yo me miro y te miro. Abrazas mi memoria y tu invento,
té quedas en él, despacio dejas de inventar cosas y regresas.
Apenas si puede alcanzarte alguna de mis voces. Parto junto a tu sombra.
Me miro ir. Ningún invento queda en mis manos.
Vuelvo.
Te espero.
No recuerdo si fue ayer o mañana.
espero.

Vagamente se que me detendré en el tiempo, que olvidaré el tiempo, que escribiré un poema.
Alberto C. Vila Ortiz

La tregua
En memoria de Alejandra Pizarnik - 29/9/72
Ah tu odiosamente bella poesía,
tu adorable crueldad para contigo.
Tu despiadado amor:
fiera del sol mordiendo el horizonte.
Ay de tu loca piedra jamás recuperada.
Ay de tus magosrojos,
arañando la angustia inútilmente.
Tel leerán damas gordas mientras toman el té;
te leerán convencidas que dolor
es apretarse los dedos con la puerta.
Ah maga roja,
ay de tu odiosamente bella poesía:
ánfora griega en medio de un baldío.
No sobreviviste a tu fósil como otros,
haz elegido la paz de los auténticos.
Queda tu odiosamente bella poesía,
cómo un navío egipcio,
incendiando la mugre del riachuelo.
Federico Moreira
Nota: Este poema sobre Alejandra Pizarnik apareció
en la plaqueta Nº 11, "Rastros", de la Editorial Papeles
de Buenos Aires, en 1973.

No hubieran sido mas que pájaros sin Alejandra
cuando el suicidio los impulsa al vuelo
Hay dos cosas verdaderamente graves e infelices:
los sueños cuando no refieren más que al destino
de sus criaturas y dragones rojos a ciertas ho-
ras de la madrugada. Amén, de otros mayores y
menores./ Por ejemplo: el libro (Ediciones Ga-
llimard o N.F.R. de lujo) y las conclusiones sin aliento.
También hay otra que desconcierta, cuando el seco-
nal sódico es una invitación en pequeñas cantidades
y deja que el viento sin el roce de la piel acumule
nostalgias, sin el fémur quieto entre las sábanas,
las páginas aun en blanco y las manos sin nada que decir.
Y es ahí, que la piedra de la locura cambia de color,
que se transforma y no se detiene, que su peso es
entonces más del debido y tus sueños son más afila-
dos que tus senos y más cortantes que las caricias
y que ya no es posible su extracción de los estantes.
Pero entonces ahí es, —dulce bretoniana incorregible—
que los ojos advierten que hay dos cosas verdade-

ramente graves e infelices, que dejan de lado el
Arte Poético, los labios proscritos
y el despertar de la mañana para siempre.
Manuel Ruano